L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE MARS 1986 / Nº 326

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1986	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**185 F**	**215 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**205 F**	**245 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	**50 F** PORT INCLUS 6 F	**55 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. **275 F**	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

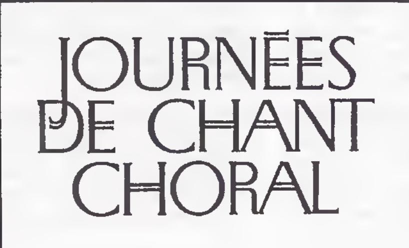
Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1986

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C91



26es Journées
Université des Sciences Humaines de Strasbourg
(Direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace)

Jeudi 17 avril, 20 h 30, Salle du Conservatoire
SCHUBERT, Chœurs, Cantate, *Mirjam's Siegesgesang*
Ensemble vocal "Résonances",
dir. Florent Stroesser avec le concours d'Arlette Steyer, soprano.

Dimanche 20 avril, 17 h 30, Eglise Saint-Etienne
DUFAY, *Missa Sancti Jocabi*
Ensemble de la Schola Basiliensis "Cantus figuratus", dir. Dominique Vellard.

Mardi 29 avril, 20 h 30, Palais des Fêtes
à l'occasion du Centenaire de Jean Hans Arp
2 cantates sur des poèmes de l'auteur :
- Paul Arma, *Ruche de rêves*
- Jean-Paul Baumgartner, *Les Musiciens arrivent*
- Maurice Emmanuel, *Chansons bourguignonnes*

Chœur d'enfants des Classes à horaires aménagés du C.N.R. (dir. Florent Stroesser)
Ensemble Vocal Universitaire et Orchestre Philharmonique de Strasbourg, dir. Erwin List.

Dimanche 4 mai, 17 h 30, Eglise Saint-Nicolas
De Clément Janequin à Olivier Messiaen
Chœur des XVI, Fribourg (Suisse),
dir. André Ducret.

MONACO
STAGE ESTIVAL MUSICAL
Session 1986 - Chant

L'Académie de Musique, Fondation Prince Rainier III, organise à Monaco, du lundi 14 au 25 juillet prochain, le second Stage Estival Musical, consacré au Chant, avec le Maître Gabriel Bacquier.

Programme du stage : MOZART - DEBUSSY.

Pour tous renseignements, écrire à la Direction du Stage Musical Estival : 17, rue Princesse Florestine - MC 98000 Monaco - Tél. : 30.23.17.

41e Année MARS 1986 nº 326

SOMMAIRE

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

MINISTERE DE LA CULTURE

Informations Générales

• **Baccalauréat F 11**

Les classes à horaires aménagés des écoles et collèges font l'objet d'une réflexion générale portant sur leurs objectifs, leur fonctionnement et les contenus de l'enseignement qui y est dispensé. De nouveaux textes visent à favoriser leur intégration aux établissements scolaires, et par conséquent leur développement. **Le baccalauréat de technicien musique F 11** va faire l'objet d'un réexamen dans le cadre général de la réforme du baccalauréat.

• **Nouveaux départements pédagogiques**

Cellules constitutives des schémas d'organisation pédagogique, les départements sont aussi l'occasion d'ouvrir la pratique musicale sur des horizons nouveaux. Depuis 1982, la Direction de la Musique et de la Danse a entrepris d'inciter les établissements classés et les municipalités à créer des départements pédagogiques dans les secteurs musicaux marginalisés et/ou faisant défaut au plan national : chant, classes maîtrisiennes, musique ancienne, musique traditionnelle, électro-acoustique, jazz, danse contemporaine.

L'incitation se traduit par une aide au démarrage, destinée notamment à permettre le recrutement par la municipalité d'un professeur responsable du département. Cette aide se poursuit sur deux ans et de façon dégressive, c'est-à-dire jusqu'à l'insertion du département créé dans les modalités habituelles de financement de l'établissement.

En 1985, 28 départements sont ainsi créés :

- 4 départements chant (Orléans, Colmar, Perpignan, Toulouse);
- 2 classes maîtrisiennes (Tours, Colmar);
- 1 département jazz (Angoulême);
- 2 départements musique électro-acoustique (Angoulême, Nîmes);
- 5 départements musiques traditionnelles (Clermont-Ferrand, Evry, Lyon, Angoulême, Châteauroux);
- 4 départements musique baroque (Rueil-Malmaison, Strasbourg, Versailles, Romainville);
- 10 départements de danse contemporaine.

• **Le jazz**

L'enseignement du jazz requiert de nombreuses exigences. Il faut à la fois pouvoir témoigner d'une réelle pratique professionnelle et savoir transmettre un patrimoine riche et foisonnant. Un **diplôme d'Etat pour l'enseignement du jazz** sera créé en 1986. Il s'agit d'un simple label garantissant des compétences pour un enseignement de base de cette discipline. Ce dispositif sera complété ultérieurement par la création d'un certificat d'aptitude, concours destiné à sélectionner au plus haut niveau des professeurs pour les établissements contrôlés par l'Etat. Près d'une trentaine de **classes de jazz** fonctionnent actuellement dans ces établissements agréés; 11 orchestres y répètent régulièrement.

• **L'association pour la formation professionnelle des jeunes musiciens**

L'AFPROJEM, présidée par **Marius Constant,** a deux missions fondamentales : être le support d'initiatives nationales permettant aux jeunes musiciens d'acquérir une formation pratique de "terrain", répondant aux exigences de l'entrée dans la vie active; être le pôle d'échanges et de concertation en matière de formation des futurs musiciens d'orchestres français.

— **L'Orchestre Français des Jeunes (OFJ)** est composé de 110 jeunes musiciens de 14 à 25 ans, recrutés chaque année par concours, ouvert aux élèves de tous les établissements d'enseignement musical contrôlés par l'Etat.

Un stage d'été d'environ trente jours se déroule aux Salines Royales d'Arc et Senans. Au cours de ce stage les conditions de travail sont rigoureuses : travail par pupitre sous la direction d'artistes de l'Orchestre de Paris, travail par familles instrumentales, répétitions partielles et tutti effectués par le directeur artistique du stage et son assistant.

La session 1986 sera dirigée par **Sylvain Cambreling.** Un petit nombre de concerts sont donnés à la fin de chaque stage, tant en France (Paris, Besançon, Evian, Saint-Jean-de-Luz, Orange...) qu'à l'étranger (Sion, Rimini, San Sebastian...).

Au programme de chaque session figure une œuvre importante de musique contemporaine.

— **L'Académie d'Orchestre :** désormais installée à Maisons-Laffite, elle a pour objectif de préparer des instrumentistes de haut niveau, ayant achevé leurs études dans une Ecole nationale de musique ou un Conservatoire national de région, aux concours de recrutement organisés par les divers orchestres français. Les responsabilités pédagogiques sont assurées par les artistes de l'Orchestre de Paris.

L'essentiel de l'enseignement repose sur les disciplines collectives : travail par pupitre, répétitions partielles, tutti, musique de chambre; cependant, l'Académie comporte aussi une section de perfectionnement instrumental.

Collegium Musicum d'Aquitaine

Issu de l'Aquitaine et plus précisément de la région de Bordeaux, et recrutant maintenant des amateurs de haut niveau, cet orchestre pas tout à fait comme les autres continue à rassembler de la France entière de jeunes musiciens de 17 à 24 ans, unis par l'amitié et l'amour de l'art, au gré des concerts, stages, échanges, tournées, festivals.

Le C.M.A. existe depuis 9 ans, a donné des concerts en France et à l'étranger (Hongrie en 1985), avec des chefs prestigieux (M. Corboz, A. Oldham, G. Delerue) et des solistes non moins prestigieux (P. Fontanarosa, J.P. Collard, J. Achuccaro).

La personnalité de Michel Moureau explique sans doute cette réussite : musicien, ancien chef assistant des chœurs à l'Opéra et à l'Orchestre de Paris, il est aussi un pédagogue novateur et enthousiaste, le disciple de Maurice Martenot.

Au programme cette année :
La 7e de Beethoven, le concerto pour violon de Brahms, le concerto pour guitare d'Aranjuez de Rodrigo.

Le Collegium recrute pour tous les pupitres : on peut se renseigner au **"Collegium Musicum d'Aquitaine",** Place Jean Jaurès, 33700 Mérignac, Tél. : 56.47.01.97.

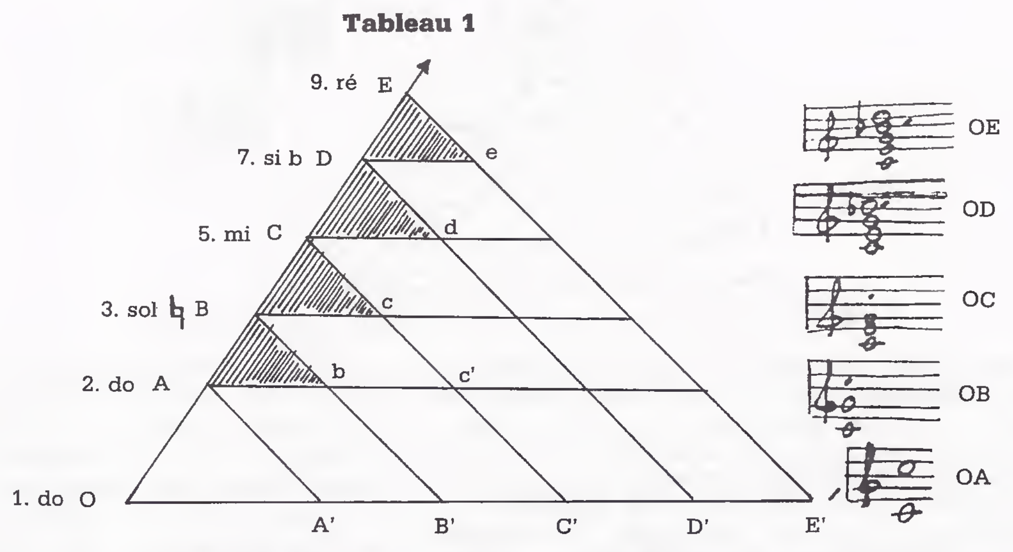
La Musique du XXe siècle devant la Philologie Musicale - II

par **Jacques CHAILLEY**

Dans un premier article, nous avons rappelé comme un fait d'expérience que, jusqu'à la 9e incluse (harmoniques n° 1 à 10) l'agrandissement harmonique s'était toujours fait, d'une période à une autre, selon un processus identique, à savoir principalement *l'addition à une consonance de base déjà éprouvée d'un intervalle complémentaire correspondant à l'harmonique suivant,* sans apporter aux "tranches" antérieures aucune altération ni aucune atteinte à leurs propriétés acquises. Qu'en advient-il au delà ? C'est ce que cet article et le suivant tenteront de dégager.

Les faits rappelés dans l'article précédent peuvent être symbolisés par un schéma expressif et assez exact, que présente le tableau n° 1.

Tableau 1



Considérons deux quelconques des triangles ci-dessus à partir du point d'origine O qui représente la fondamentale (exprimée ou non); par exemple OCC' et ODD'. Le premier représente la consonnance de base parvenue à l'harmonique 5, c'est-à-dire à l'accord parfait, avec la zone BCc en grisé, c'est-à-dire en consonance imparfaite, pour la fin du Moyen-Age, et sans grisé, c'est-à-dire en consonance parfaite, à partir de la Renaissance. Le second (ODD') représente l'étape suivante, avec zone CDd en grisé (consonance imparfaite) pour la fin du XVIe s. et sans grisé (consonance parfaite) à partir du milieu du XVIIe s. (accord de 7e naturelle, qu'il soit de dominante ou non). Il est aisé de constater :

1°) que OCC' se trouve entièrement pris dans ODD'. Ce qui signifie que la consonance de 7e, amplification de l'accord parfait, se surajoute à celui-ci sans toucher à son intégrité, et en inclut la sonorité pour devenir accord de 7e. De même OBB' est inclus dans OCC', OAA' dans OBB' et OCC', etc. On ne peut concevoir par exemple OCC' que dans un ensemble où prennent place à la fois OBB' et OAA'. Il est aisé d'en tirer la conclusion musicale.

2°) que, si l'on considère les lignes horizontales dont le rapport constitue les intervalles, chaque avancée en hauteur détermine un agrandissement qui représente une amplification de leur valeur signifiante. La valeur de la ligne A est plus grande dans OBB' que dans OAA', dans OCC' que dans OBB' etc. En termes de géométrie, OC' > Ac' > Bc > C seul. Ce qui signifie que l'accès à l'étape suivante non seulement n'élimine pas les précédentes, mais en renforce encore la valeur signifiante.

3°) que, en passant de OAA' à OBB', puis à OCC' etc., on détermine chaque fois une nouvelle zone de consonance, d'abord imparfaite (grisé du dessin), qui se transforme progressivement en parfaite (disparition du grisé). C'est seulement une fois l'étape imparfaite franchie (disparition du grisé) que peut être abordée l'étape suivante, d'abord elle aussi avec grisé, puis sans. Ici encore la transposition musicale est aisée à établir.

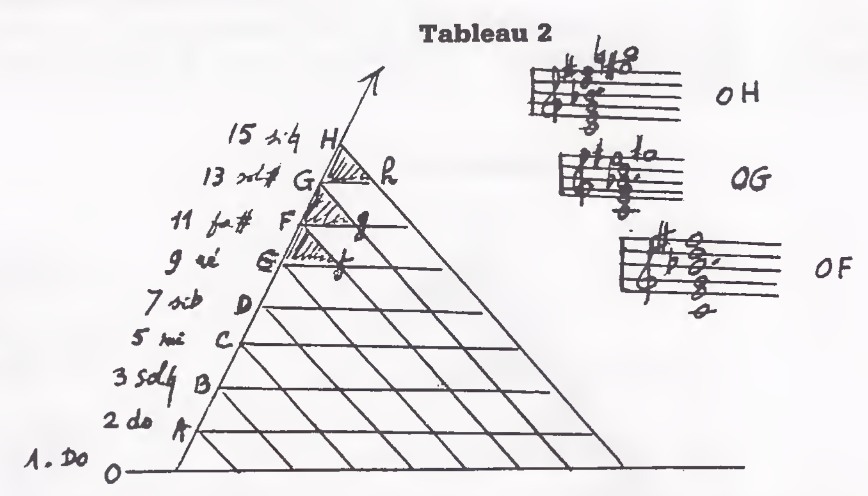
* *Voir l'Education Musicale N° 325.*

Ces observations sont de grande importance pour pouvoir aborder ce qui va suivre en tenant compte de réalités éprouvées, et non, comme cela est trop fréquent, de raisonnements abstraits ou d'inventions a priori dont la justesse reste à démontrer.

En effet, *le tableau ci-dessus représente le point d'aboutissement du consensus musical unanime de notre époque.* Aucune musique, fût-elle de variétés ou de consommation courante, ne se heurte aujourd'hui à un refus de compréhension tant qu'elle ne dépasse pas le triangle OEE' de notre schéma, c'est-à-dire la consonance de base de 9e. Il n'en a pas toujours été ainsi : Berlioz morigénait Wagner lorsqu'il traitait la 9e en consonance parfaite. Ce stade est largement dépassé : il est licite de dire que la consonance de base de 9e fait pleinement partie de l'acquis définitif de notre XXe siècle. Mais en va-t-il de même au delà ?

Conduire notre tableau au delà de la 9e dans la limite de 4 octaves aboutit au tableau n° 2 :

Tableau 2



L'accord OFF' (11e augmentée), avec EFf en consonance imparfaite, est l'un des éléments fondamentaux de l'époque debussiste. Il s'introduit dans le processus traditionnel de la manière accoutumée, et n'est plus aujourd'hui récusé par aucun musicien ou mélomane averti, alors que vers 1900 on trouvait encore parmi eux des réfractaires qui traitaient Debussy de fabricant de fausses notes. Il serait excessif toutefois de dire que cet accord (de 11e augmentée) ait imprégné notre langage au point de former la base de l'entendement musical de notre siècle. Il n'en est pas moins aujourd'hui partie intégrante du langage de nombreux compositeurs parmi ceux qui sont à la fois modernes et traditionnels. On notera l'impossibilité où il se trouve de prendre place dans une échelle tonale (aucune tonalité n'a à la fois si bémol et fa dièse); ce fait n'est sans doute pas étranger au phénomène général de vieillissement de la tonalité que l'on constate même chez ceux que (variétés mises à part) on persiste à appeler "tonaux" avec une nuance péjorative d'autant plus forte qu'on emploie le mot sans savoir ce qu'il veut dire.

L'accession de OFF' au rang de consonance parfaite, par disparition du grisé de EFf semble avoir suivi de très peu l'apparition de ce même accord en consonance imparfaite. Debussy et Bartok, notamment, en font usage assez vite dans cette acception, ne craignant pas même d'aborder la tranche suivante avec l'accord de 12e augmentée qui suit (harmoniques 1 à 14). Debussy lui doit sans doute sa fameuse gamme par tons entiers, mais on notera qu'il recule devant la fausse relation sol bécarre-sol dièse des harmoniques 3 et 13. Le plus souvent, il escamote le premier et le fait franchement disparaître. Il est permis de voir là l'une des manifestations de réticence que traduisent en toute occasion les nouvelles consonances dans leur stade d'imperfection. Debussy serait donc le principal promoteur d'une tranche de consonance OGG' dans laquelle FGg n'aurait pas encore perdu le grisé de son imperfection consonancielle. Et cet emploi d'une consonance sans quinte juste ne pouvait à son tour que hâter un affaiblissement de la tonalité classique qui n'a rien à voir avec l'avènement de l'"atonalité" que prônera Schoenberg : Debussy emploie sa gamme par tons exactement comme il le ferait d'une tonalité "sui generis", au début de "Pelléas", il module de ré mineur modal à la gamme par tons de do exactement comme il modulerait dans une tonalité classique.

On voit déjà les problèmes soulevés par ces premières extensions de consonance. Mais on relève que le processus d'assimilation n'est pas modifié dans son essence. Simplement, certains créateurs vont plus vite que l'ensemble du public. Celui-ci les rattrapera-t-il ? Ceci devient du domaine de Nostradamus.

Mais au delà de cette dernière tranche d'assimilation du processus régulier, les problèmes deviennent à la fois plus complexes et plus incertains. Dans un 3e article, nous tenterons de les aborder avec toute la prudence qui s'impose.

(A suivre)

Supplément **à l'Entraînement de la flûte à bec en classe de septième**

*Voici en complément à l'article de janvier : **"Réponse à un jeune instituteur"** trois chants sélectionnés que l'on peut ajouter, en fin d'année scolaire, au programme proposé après l'acquisition de fa et du ré graves.*

Nous redonnons les doigtés :

— **fa :** comme sol. Ajouter index, annulaire et auriculaire de la main droite, le majeur est relevé.

— **ré grave :** comme mi grave. Ajouter l'annulaire de la main droite, l'auriculaire est relevé.

Premier chant : **Sur le Pont de Nantes,** très connu sur cinq notes.



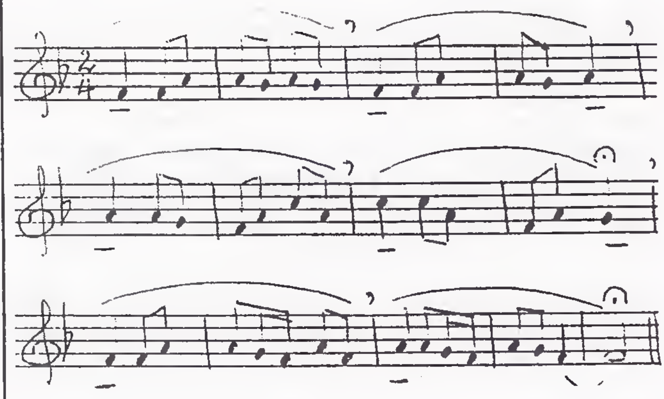
Deuxième chant : **Noël nouvelet,** sur cinq notes.



Troisième chant : **O. Susannah,** sur six notes.



Quelques erreurs dues à un décalage dans la confection du cliché nous obligent à redonner les notes du chant : **A la Claire Fontaine.**



Cette fois le programme est copieux ! Espérons que **tous** les élèves seront intéressés et qu'arrivés au Collège ils sauront faire apprécier au professeur d'Education Musicale les efforts fournis en classe de septième.

Isabelle Bergonzi

H. BERLIOZ - HAROLD EN ITALIE

(composé en 1834)

Malgré son titre, *Harold en Italie de Berlioz,* n'est pas une illustration des poèmes de *Byron* : "Child-Harold", dont la répercussion fut très grande sur tous les romantiques. L'œuvre de *Berlioz* est tout de même un hommage du musicien au poète admiré et lu avec passion, notamment pendant les loisirs nombreux offerts au pensionnaire exalté de la villa Médicis.

Les deux grands romantiques ont entre eux plus d'une affinité, entre autre celle d'une personnalité puissante, tyrannique où la domination du "moi" est totale : l'un comme l'autre, ne voient qu'eux-mêmes, n'expriment qu'eux-mêmes à travers leurs personnages porte-parole; ce sont leurs impressions, réflexions, que la poésie, comme la musique, nous transmettent. Berlioz a raconté les aventures de son séjour en Italie dans ses *Mémoires* si pittoresques et si vivants, dont les deux livres devraient se trouver dans la bibliothèque de tout musicien... L'un des chapitres expose la genèse des pièces, composant *Harold en Italie,* d'abord destinées à *Paganini,* puis devenues les éléments d'une Symphonie à programme. Mais laissons la parole à Berlioz lui-même :

" Quelques semaines après le concert dont je viens de parler, Paganini vint me voir : "J'ai un alto merveilleux, me dit-il, un instrument admirable de Stradivarius, et je voudrais en jouer en public. Mais je n'ai pas de musique ad hoc. Voulez-vous écrire un solo d'alto ? Je n'ai confiance qu'en vous pour ce travail. — Certes, lui répondis-je, elle me flatte plus que je ne saurais dire, mais pour répondre à votre attente, pour faire dans une semblable composition briller comme il convient un virtuose tel que vous, il faut jouer de l'alto; et je n'en joue pas. — Non, non, j'insiste, dit Paganini, vous réussirez; quant à moi, je suis trop souffrant en ce moment, pour composer, je n'y puis songer."

"J'essayai donc, pour plaire à l'illustre virtuose, d'écrire un solo d'alto, mais un solo combiné avec l'orchestre de manière à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale, bien certain que Paganini, par son incomparable puissance d'exécution, saurait toujours conserver à l'alto le rôle principal. La proposition me paraissait neuve, et bientôt un plan assez heureux se développa dans ma tête et je me passionnai pour sa réalisation (1). Le premier morceau était à peine écrit que Paganini voulut le voir. A l'aspect des pauses que compte l'alto dans l'allegro : "Ce n'est pas cela! s'écria-t-il, je me tais trop longtemps là dedans; il faut que je joue toujours. — Je l'avais bien dit, répondis-je, c'est un concerto d'alto que vous voulez, et vous seul, en ce cas, pouvez bien écrire pour vous". Paganini ne répliqua point, il parut désappointé et me quitta sans parler davantage de mon esquisse symphonique. Quelques jours après, déjà souffrant de l'affection du larynx dont il devait mourir, il partit pour Nice, d'où il revint seulement trois ans après.

"Reconnaissant alors que mon plan de composition ne pouvait lui convenir, je m'appliquai à l'exécuter dans une autre intention et sans plus m'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal. J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre; je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes périgrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Child-Harold de Byron. *De là le titre de la symphonie* Harold en Italie. *Ainsi que dans la* Symphonie fantastique, *un thème principal (le premier chant de l'alto) se reproduit dans l'œuvre entière; mais avec cette différence que le thème de la* Symphonie fantastique, l'idée fixe, *s'interpose obstinément comme une idée passionnée épisodique au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'Harold se superpose aux autres chants de l'orchestre avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement. Malgré la complexité de son tissu harmonique, je mis aussi peu de temps à composer cette symphonie que j'en ai mis en général à écrire mes autres ouvrages; j'employai aussi un temps considérable à la retoucher. Dans la* Marche des Pélerins *même, que j'avais improvisée en deux heures en rêvant un soir au coin de mon feu, j'ai pendant plus de six ans introduit des modifications de détail qui, je le crois, l'ont beaucoup améliorée. Telle qu'elle était alors, elle obtint un succès complet lors de sa première exécution à mon concert du 23 novembre 1834 au Conservatoire.*

"Après la première audition de cette symphonie, un journal de musique de Paris fit un article où l'on m'accablait d'invectives et qui commençait de cette spirituelle façon : "Ha! ha! ha! haro! haro! Harold". *En outre, le lendemain de l'apparition de l'article, je reçus une lettre anonyme dans laquelle, après un déluge d'injures plus grossières encore, on me reprochait d'être assez* dépourvu de courage pour ne pas me brûler la cervelle."

La suite d'orchestre d'*Harold en Italie* n'est pas une véritable Symphonie, malgré ses quatre mouvements : *Introduction et allegro, Allegretto (lied), Sérénade, Allegro* (finale) dont aucun n'emprunte la forme dithématique classique. Elle procède plutôt du genre *Poème Symphonique* (innové par Berlioz lui-même) et de la musique à programme. Les pièces sont toutes pourvues d'un titre suggestif, qui en explique le sens descriptif. C'est le récit musical d'une sorte d'excursion dans les montagnes des Abruzzes, que Berlioz a beaucoup explorées. Quant à la forme de chaque pièce, elle tient plutôt de la Fantaisie soumise à un plan descriptif; cependant, la *Marche des Pélerins* est un vrai Lied en cinq parties, et la *Sérénade* présente la succession de deux couplets précédés chacun de son prélude.

Un lien est établi entre les morceaux : c'est une courte mélodie chantante (dont Berlioz n'a donné aucune explication sur sa signification) qui circule ou reparaît au cours de l'œuvre, sans se modifier beaucoup, ni exercer aucune

influence sur la marche ou l'expression de l'ensemble; elle semble représenter un sentiment inhérent au personnage, un trait de caractère particulier, que seul le tumulte du Finale parviendra à balayer...

Le héros lui-même est figuré par l'Alto solo, dont le timbre voilé, mélancolique convient à un spectateur très sensible pour chanter ses impressions en face de paysages ou de scènes pittoresques.

L'orchestre, de composition classique, avec l'addition d'une harpe, parfois d'un cor anglais, et même de tubas, est traité magnifiquement : sonorités resplendissantes, colorées, parfait équilibre, vie intense, tout contribue à placer cette œuvre parmi les plus réussies de Berlioz et aussi parmi celles où on retrouve le plus de lui-même.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

I. *HAROLD AUX MONTAGNES - Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.*

Introduction et allegro

L'*Introduction* s'ouvre par un dessin chromatique descendant (1), qui s'expose successivement aux instruments à vent : basson, hautbois, clarinette, cor, flûte, accompagné d'une certaine agitation des basses.



Puis, le thème principal s'expose en mineur (bois) mesure 14, sur le grondement continu des basses (2).



Après quelques mesures de transition, les basses s'apaisent, et sur de clairs accords (harpe et quatuor), *l'alto solo* chante la mélodie d'Harold (3) cette fois en majeur, mode qu'elle conservera toujours lors de ses réapparitions :



Le chant est repris par les bois avec plus d'intensité (mes. 71) bien que l'Introduction se maintienne dans la douceur jusqu'au bout.

Allegro très joyeux; sur un rythme de Saltarelle, le thème (4) bondit légèrement et librement, au quatuor, sans toutefois trop se préciser :



Mesure 38, l'Alto solo s'en empare accompagné des cordes, puis tout l'orchestre (mes. 54) le reprend, pendant que l'Alto vocalise; le thème se complète et conclut en *sol* (mes. 99). Une reprise nous ramène à la mesure 38.

Suit un développement très peu modulant, mais en crescendo aboutissant à un FF. de tout l'orchestre, qui ramène le thème (4) en *ut* (mes. 136) interrompu par un dialogue entre l'Alto et la flûte; nouveau crescendo, et on trouve (mes. 166) une esquisse de 2e thème aux violons, en *sol,* le crescendo reprend et s'arrête subitement.

Retour du premier thème (4) au basson et à l'Alto solo (mes. 196). Le mouvement s'accélère, une descente de 7e diminuées fait revenir le 2e thème en *ré* (mes. 236), ce qui ramène le *thème d'Harold* (3) à l'Alto et aux instruments à vent; un nouveau FF. trépidant, une 2e intervention du chant d'Harold (mes. 305) suivis d'un développement coloré, semble rappeler le 2e thème (mes. 349) au solo, puis après un crescendo, le morceau s'achève dans une joie folle.

D'après cet examen, on peut diviser cette pièce en 3 parties, dont la première et la 3e, débutant par le thème (4) se feraient pendant, et encadreraient une sorte de développement central.

II. *MARCHE DES PELERINS chantant la prière du soir.*

Allegretto

Forme Lied, en cinq parties.

Au loin, s'égrène "l'Angélus" dont la sonnerie est donnée par la harpe doublée des violoncelles et des pizzicati aux altos et contrebasse, elle est répercutée avec les accords très doux des cors et bassons.

A) Le chant s'élève lointain au quatuor (5), mesure 16, éveillant, à chaque fin de période, un léger frémissement (V. mesures 23 et 24).



Le cantique, très religieux, se déroule dans un grand calme.

B) Nouvelle phrase en *si,* aux basses (mes. 56) qui chantent, pendant que les violons, flûtes et hautbois y superposent le chant d'Harold (3) mesure 64, dans les hauteurs de l'orchestre, planant au-dessus de l'Alto solo qu'ils doublent en donnant plus de luminosité au thème lui-même.

A') L'Alto se tait, et le thème initial (5) reparaît (mes. 104) avec ses échos frémissants plus fournis. Avant son achèvement (mes. 144) l'Alto solo brode de légers arpèges, gagnant lui aussi les hauteurs, comme s'il se joignait au cortège grimpant vers quelque monastère inaccessible...

C) Un 2e couplet en *ut* (mes. 169) commence aux basses, l'Alto continue ses arpèges, les violons et altos du quatuor, unis aux bois, répondent allant vers l'aigu pour terminer le couplet (mes. 248 et suiv.).

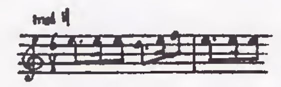
A") Le choral initial (5) revient au quatuor (mes. 258) avec son chant aux seconds violons doublés à l'octave par les bassons; presque tout de suite, il s'éloigne et les cloches tintent avec une orchestration un peu différente (m. 276). Le chant s'affaiblit encore, se morcelle, et après le dernier tintement, l'Alto reprend ses arpèges légers pour conclure.

Remarquer les très jolies sonorités orchestrales qui ajoutent leur poésie particulière à celle de cette belle page musicale.

III. *SERENADE d'un Montagnard des Abruzzes à sa maitresse.*

Forme : deux couplets, chacun précédé de son prélude.

A) a) *Allegro assai :* Sur un rythme dansant à 6/8 les flûtes et hautbois donnent une mélodie rapide et monotone accompagnée par les cordes (6).



b) *Allegretto* (mes. 32). Après ce prélude, des pizzicati et arpèges vont servir de support au Chant de la Sérénade confié au *Cor anglais* (7) :



(souvenir de mélodies populaires). L'*Alto solo* (Harold) intervient avec son chant (3) mesure 65, qu'il superpose à la sérénade; celle-ci passe aux cors, puis aux clarinettes et flûtes; l'accompagnement s'enrichit de dessins rapides; l'intensité augmente, et apparaissent des sonorités nouvelles et des ornements.

B) 2e couplet : a') *Allegro assai.* Le petit prélude du début revient (mes. 136) à peu près identique.

b') *Allegretto* (mes. 166). Le chant de la sérénade est repris avec une orchestration différente : le rythme du prélude persiste, pendant que l'alto solo s'empare du chant (mes. 167-168) et ce sont les flûtes, soutenues par des harmoniques de harpe, qui donnent la mélodie d'Harold (3); le chant s'arrête (mes. 193), le rythme s'effrite, et de très loin, l'alto avec sourdine, termine cette jolie sérénade.

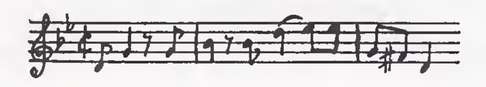
IV. *ORGIE DE BRIGANDS - Souvenirs des scènes précédentes.*

Berlioz n'a jamais été invité à pareille réjouissance... mais son imagination débordante, excitée par les lectures du *Corsaire,* ses séjours personnels parmi les "sauvages" montagnards, lui suffisent pour bâtir musicalement un tableau saisissant de cette scène à laquelle Harold prend part, et qui parvient à effacer sa mélancolie native.

La forme du morceau est assez fantaisiste; on peut le diviser en trois grandes parties plutôt inégales : A) Evocation des scènes prédédentes; B) L'orgie; C) Conclusion, où, après un essai de retour à de plus doux souvenirs, Harold s'abandonne à l'ivresse générale.

A) *Allegro frenetico :* Harold ne paraît pas s'acclimater très vite à ses bruyants compagnons.

Le thème des brigands (8) débute tout de suite, mais s'interrompt (mes. 12).



La phrase initiale de l'*Introduction* s'étale avec son chromatisme (Adagio) (v. th. I); le *Thème des brigands* (8) reprend, plus sonore, plus complet (mes. 18); il module vers *mi* et s'arrête encore, pour laisser revenir à l'Alto solo (Harold) la première phrase de la *Marche des Pélerins* (5), mes. 34; très vite ce chant s'efface et un dessin modulant nous ramène en sol; Harold (Alto solo) essaye la *Sérénade* (9), mes. 45-46. Les brigands interviennent en *mi mineur* (mes. 54). Une gamme chromatique les calme, amène une tenue (mes. 59), et peu à peu le thème dansant du *premier Allegro* (4) reparaît à l'Alto solo (mes. 63-64) très lointain; un trait y met fin, et Harold s'efforce de rappeler une dernière fois son chant (3) mais avec des déformations (mes. 81 et suiv.) avant de sombrer dans l'ivresse. Des syncopes grimpent à l'assaut; un FF. éclate dant tout l'orchestre.

B) Le thème des brigands (8) triomphe et s'expose complètement (mes. 112), il se développe pour répartir en si b (mes. 163); après un nouveau développement trépidant, un trille prolongé s'établit aux cordes (mes. 210) provoquant une accalmie et une deuxième phrase (mes. 231) présentée d'abord avec des altérations, plus simple en sol mineur; bois et cordes dialoguent; un nouveau FF. (mes. 270) aboutit au retour du thème (8) mesure 280, avec la redite à peu près intégrale de tout le passage précédent qui va de la mesure 112 à 246.

C) Mesure 410, la phrase terminale en sol mineur se répète, s'allonge et s'achève sur un fa dièse modulant. Trémolos, chromatismes, traits agressifs, font rage, établissant le ton de sol majeur; des septièmes diminuées mettent fin à cette explosion, provoquant un arrêt sur un do dièse; cependant, c'est en sol que, très loin, en trio (mes. 469) chantent les *pélerins...* leur chant s'estompe et Harold avec son alto voudrait continuer (mes. 484), mais il se perd, et achève sur une trille. L'ivresse, le délire s'emparent de lui tout à fait; l'orgie atteint son paroxysme; des éléments nouveaux abolissent tous les souvenirs, s'enchaînant dans une montée étourdissante, pour terminer joyeusement cette page dionysiaque.

Harold en Italie est parmi les chefs-d'œuvre de Berlioz, l'un des plus caractéristiques, l'expression vivante de son fougueux auteur; mais il faut l'entendre à l'orchestre.

Discographie :

Harold en Italie - Colin Davis - Philips.

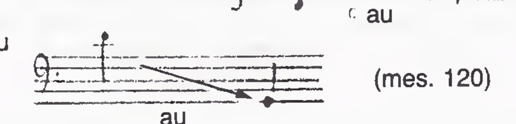
Nuits d'Iannis Xénakis
*Eléments d'une analyse**

par **Jean-Rémy JULIEN**
Maître de Conférences
Université Paris-Sorbonne

La seconde section

La seconde section ou deuxième épisode (70 à 131) correspond à une figure en éventail déployé sur l'ambitus des 12 voix à partir d'un unisson : pour les parties de soprani/alti, du au (mes. 120)

pour les voix masculines, de l'aigu au grave, du



(mes. 120)

Au départ de ce mouvement en angle aigu, l'unisson RE. Sur le plan phonétique prédominent les dentales, telles une percussion phonétique. "Pour donner du poids", le compositeur a préféré le d "plus lourd que le t". Chacun des deux grands blocs vocaux homorythmiques intègre, à l'intérieur de la nuance générale mobile, des accentuations parlées fff sur Dja. En mathématicien de formation, le compositeur précise que de la mesure 70 à 120, cet épisode doit durer précisément 1 minute 40, durée qui correspond aux 50 mesures à 2 temps strictement battus à la seconde 100 = secondes.

Dès la mesure 71, l'homophonie est perturbée par l'écriture en 1/4 de tons. A la simplification de la présentation rythmique s'oppose, là encore, la complexité des intonations superposées, chaque chanteur se voyant imposer une intonation en 1/4 de ton différente de celle de son voisin de pupitre. On remarque par ailleurs que le dessin chromatique ne transite pas par chaque degré des quarts de ton. La basse, par exemple, ne parcourt pas RE, 𝄰 DO, ♯ DO, 𝄲 DO, ♮ DO, mais RE, 𝄰 DO, [DJA crié], 𝄲 DO. Les degrés intermédiaires des quarts de tons sont donc répartis aux différentes parties d'un même registre, sans systématisme, pour éviter la monotonie. C'est bien ainsi qu'il faut d'ailleurs comprendre l'interpolation irrégulière des cris poussés aux différentes voix. Dans son écriture opposant Continu/Discontinu, le compositeur traite certains sons (Di), (Mi) comme des pédales phonétiques tandis que sont agrégés de nouveaux sons qui assurent la transformation, la variation, voire la révolution du matériel phonétique (KSI mesure 83, repris de la mesure 33). En dehors des interpolations criées, toute cette séquence II a, exploite le son vocalique I et ses variations consonantiques Di, Mi, Dji, Li, Ri, Ghi, Ksi, Ni, Tsi, Tri, dont le tableau général des phonèmes illustre les apparitions et les récurrences.

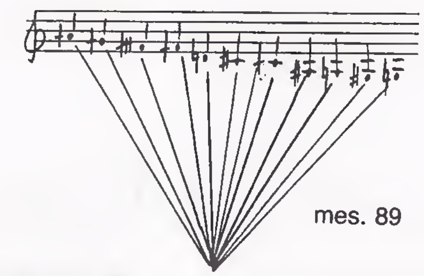
La séquence II b présente un premier phénomène de tuilage.

Considérons d'abord les parties extrêmes; le cheminement chromatique continu par quarts de ton n'a couvert au soprano 1 que la première quinte de l'ascension RE ——► 𝄲 LA. (mes. 88)

A la basse 3, un parcours symétrique s'est effectué entre le RE et sa quinte descendante SOL; (mes. 88)

* Voir l'Education Musicale nº 325

A l'intérieur de cet éventail en cours de déploiement, on observe que le cluster vocal va libérer insensiblement, "mine de rien" dit le compositeur, un procédé d'écriture vocalique dans lequel "le passage d'une voyelle à l'autre se fait de façon continue à l'intérieur de la cavité bucale". On passe ici du **discontinu** — et des phénomènes rythmiques caractérisés par la diminution ou l'augmentation des valeurs à l'intérieur de la battue —, au **continu** assumé successivement par l'alto 3, l'alto 2, l'alto 1, le ténor 1 (mes. 92), le ténor 2 (mes. 93), la basse 1 (mes. 93), la soprano 4 (mes. 94); la basse 2 (mes. 94), la basse 3 (mes. 95), la soprano 2 (mes. 95), la soprano 1 (mes. 96).

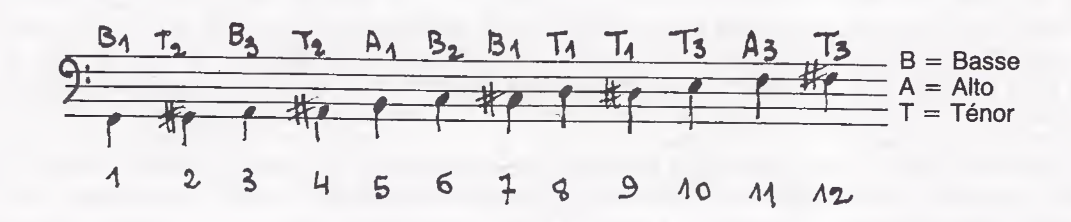


En 8 mesures, le tuilage apparu sur le FFF de la mesure 89 qui était imperceptible alors, s'est répandu dans toutes les parties selon un système d'entrées irrégulières en accélération. Ce phénomène de prolifération, de "métastase" est un des procédés compositionnels caractéristiques du compositeur.

Seule la mesure 96 ne présente aux douze parties que les trois voyelles U.I.O. Dès la suivante, le compositeur met en place une utilisation de l'explosive K en diégèse avec les voyelles précédentes. La voyelle E, mes. 98 apparue à l'alto 2 complète l'ensemble vocalique et vocalo-consonantique qui mélange un matériel nouveau à l'appareillage pré-existant. (Di, Li, Bi).

Une autre manifestation de ce procédé apparait magnifiquement au 3[e] temps de la mesure 101 quand 4 des 6 voix féminines interpellent les voix d'hommes et semblent exiger d'elles une réponse confiée à cinq d'entre elles. Au delà de ce que l'on pourrait appeler les "résidus" d'un matériau qui disparaît par raréfaction, il y a la volonté de réaliser musicalement "un fondu-enchainé" de sonorités qui privilégie la continuité en abolissant la rugosité antérieure. Le jeu vocalique peut alors continuer à l'intérieur du mouvement ininterrompu vers l'azur et l'abyme des voix. Des sons reviennent à nos oreilles (comparer mes. 107 et mes. 37; mes. 107 et mes. 92), sons déjà entendus, familiers, repérés et repérables. La conscience perceptive est saisie par l'absence ou l'absence de ces sons. Chacune des voix avec ses intonations exclusives (mes. 107) est isolée dans un continuum qui l'absorbe et la rejette à la fois. (Ksi, Tri).

A la manière de Bartok dans la *Musique pour cordes, percussion et célesta,* le cycle des quintes sert d'armature et d'ancrage au déroulement : la soprano 1 monte du LA (chanté fff mes. 89), au MI fff, troisième temps de la mesure 106; la basse, elle, parcourt sa quinte descendante SOL (mes. 88-89)... DO ff sur U, mes. 106. Les mesures 106 à 120 prolongent le même processus en quintes pour aboutir à l'apogée de la mesure 120 sur le SI de la soprano 1, et sur le LA, au lieu du FA, du cycle des quintes de la basse 3. Après toutes ces pages de tension continue, tension obtenue par la répartition de dynamiques et d'accents brutaux, à l'intérieur du son global, l'épisode II c est perçu comme une libération vocale, homorythmique, comme une jubilation explosive sur les KI et les E, chantés sur le total chromatique :



Mesure 121, la cinquième noire en triolet sur O est l'objet d'un saut de tierce, quarte, quinte ou sixte qui redistribue le même total aux 12 voix.

L'épisode II c est composé de 4 moments différents :
1. le climax sur le total des douze sons, mes. 120 à 123,
2. un premier commentaire sur ce même ensemble distribué différemment,
3. une pause au relief saisissant qui permet aux chanteurs de se concentrer et de réussir
4. l'attaque simultanée du cluster dodécaphonique.

Ce quatrième moment est l'occasion d'un double glissando, à l'intérieur de la bouche pour passer du E au O, et pour franchir les différents intervalles qui aboutissent pour les hommes à un unisson sur le SOL ♯ et pour les femmes, sur un FA ♯ décalé de deux mesures.

Pendant que les voix de femmes terminent leurs glissements vocaux, apparait aux voix d'hommes, mes. 130, la séquence δ prévue dans les esquisses. On peut y voir le début caché de la troisième grande partie de l'œuvre, elle aussi fondue dans la fin de la seconde section.

La troisième section : la voix-instrument

Xénakis donne l'indication suivante : "Au signe 𝅗𝅥, monter autant qu'il faut pour que cette voix "batte" avec l'autre à la fréquence indiquée par les nombres". Dans le quasi-silence des voix féminines, deux des trois basses doivent s'écouter et mettre en place un effet caractéristique de la musique instrumentale quand deux notes ne sont pas tout à fait accordées. L'émission du même son au coma près, produit alors un effet de battement dont l'interprète peut moduler la périodicité. A l'intérieur d'une nouvelle organisation en tuilage, on est en présence du premier témoignage de l'influence des sonorités instrumentales dans leur imitation par l'écriture vocale.

Des mesures 134 à 140, les alti 1 et 2 devront contrôler une périodicité croissante des battues :

2 battements / seconde, soit 4 pour la mes. 135
3 battements / seconde, soit 6 pour la mes. 136
4 battements / seconde, soit 8 pour la mes. 139
3 battements / seconde, soit 6 pour la mes. 141 etc.

Un second effet, beaucoup plus frappant apparaît mes. 136. Faut-il croire le compositeur quand il explique qu'il n'y a rien là d'anecdotique ou de biographique ? Doit-on renoncer à voir ici l'influence consciente ou inconsciente du *Chant des Oiseaux* de Clément Jannequin : Comment empêcher l'auditeur, à l'audition des "Teing", des "Doing" et des "Duing" de se référer à l'Asie ou à l'Extrême-Orient ?

Pour Xénakis, cet épisode est *"celui de la construction d'un temps musical qui recréerait le hasard* : hasard de tous les événements sonores incontrolables par l'homme; événements lumineux, passage des nuages, indétermination de leurs formes et de leur périodicité, volutes des fumées de cigarettes, galaxies en vibration dans le Cosmos"... L'application du calcul des probabilités sur la création musicale a directement inspiré la situation de ces appels vocaux, de ces sifflements, de ces entités sonores. De la même façon que "dans une forêt tropicale, on ne peut déceler aucune coordination rythmique dans les interventions des êtres qui y vivent", de la même manière, Xénakis a réparti aléatoirement trois types de sons :
— ceux, instrumentaux, qu'il désirait recréer par défaut : les pizzicati émis nasalement comme des cordes que l'on pince;
— ceux, sifflés, discontinus; avec un bruit d'attaque, dans le fond de la gorge sur le son K "et un souffle terminé par un sifflement";
— et ceux qui contrastent avec les précédents, sorte de couche de sons, vocalo-instrumentaux, en désaccord d'accords.

Pour le compositeur dont on reprendra les propos : "l'ensemble de toute cette séquence ne doit pas être rythmé. Il doit donner l'impression d'être improvisé et c'est cela qui est le plus difficile à écrire et à organiser".

Transcrits sous forme de points sans tenir compte de leurs hauteurs, tous ces appels, pourtant explicites des divisions irrationnelles du tempo de base, en triolets ou quintolets..., deviennent effectivement irréductibles aux résultats de savants calculs. Le compositeur, nouveau démiurge, sait intuitivement recréer l'aléatoire.

Mesure 159, au ralentissement du tempo 𝅗𝅥 = 40, la répartition apériodique devient forêt d'appels dans un ensemble polyphonique et polyrythmique à base de triolets de noires et de croches. Cette sous-partie III b (159-168) est une sorte de variation rythmique de III a (130 à 158) par augmentation de la densité du matériel phonétique nasal de base, et mise à l'écart des deux autres types de phonèmes. On remarquera par ailleurs **le retour** des quarts de ton écrits, bien que leur présence soit sous-entendue dans tous les glissandi et dans le travail des voix battues. Enfin les crochets descendants ou montants disposés au dessus de chaque note impliquent de la part des chanteurs une "élasticité" variée de l'émission vocale, une recherche de chaque voix pour obtenir une variété dans les attaques successives.

Mesures 167, des accents secs où l'on reconnait les métamorphoses vocalo-consonnantiques du DJA, somme du Ya initial de l'épisode sur la dentale et de l'appel crié (mes. 74), sont interpollés dans le déroulement pour le baliser de réminiscences continues.

La quatrième section : variation de l'Esprit ou esprit de la variation

Graphiquement, cette avant-dernière section rappelle immédiatement la première section. Il y a bien identité d'esprit entre les deux mais Xénakis ne se satisferait pas d'une redite textuelle. La duplication ne peut exister qu'à la condition d'être "objet de transformations" : aux phonèmes de départ ont été substituées les voyelles de l'épisode II b : I, E (mes. 169), O, U (mes. 169), A (mes. 172).

Presque par inadvertance, *et pour l'unique fois dans l'œuvre,* le compositeur, à la mesure 170, a rédigé la formule croche pointée, double croche, sur le passage du ♯ SOL au SOL ♮ par le SOL ♯. La solution particulière de Xénakis au problème de la transcription de la ligne vocale en modulation continue au quart de ton est maintenue pour des intervalles moins ténus que dans la première partie; la ligne parallèle double ici de multiples intervalles de quarte, (mes. 170), de tierce (mes. 170-171) de quinte (mes. 172 à la basse 3). Après l'exposition du début, ce retour de flux déployés sur de larges ambitus contraste avec l'entrée en matière de l'œuvre. Comme le peintre, le musicien peut traiter d'une technique identique, un matériel thématique sensiblement différent.

Influencé par son écoute des musiques traditionnelles, I. Xénakis demande aux ténors, mes. 171, des trémolos secs et contrôlés, "extrèmement difficiles à faire" et qui exigent des vocalistes, une préparation technique.

Comme on l'a vu précédemment, cette quatrième partie est elle aussi composée de séquences qui s'enchainent, se superposent ou se succèdent. En grec, ταξισ signifie "ordre". mes. 180, le compositeur demande que certaines voix, de façon aléatoire mêlent des nuages "sans ordre" de sons TSI, "très perçants et secs", au dessus du chant legatissimo des autres parties. Un matériau phonique complètement renouvellé, — NN, RR, SRI, DHY, HH, La, Ba, Ke, HHMa... —, sert de continuum sonore à de nouvelles couches sonores, ataxiques, sur le son Tsi, cette fois chuchoté par les neuf voix (mes. 194). Mesure suivante, page 38, les notions maintenant bien connues de flux serré, lâche ou intermédiaire, sont à nouveau utilisées pendant que les voix d'hommes poussent leurs chuchotements par vagues d'intensité croissante ou décroissante, du fff au pp.

Sans transition, un unisson à 12 sur le DO naturel et sur le même son KSA, piano mais accentué est le signal d'une homophonie inégalement homorythmique, mêlée de glissandi sur les phonèmes Yamm, Ksmi et Nnyamm. Ces cinq mesures en repos sur des valeurs longues (Do) forment une plage de sons qui s'opposent aux derniers appels véhéments, cruels, tragiques (mes. 211-213) avant la coda de la dernière partie. Ces cris sur trois mesures ont l'apparence graphique d'un bloc strié, à entrées décalées; il constraste avec les deux premières sous-sections de la 4e partie mais rappelle les mes. 74à 90 (II a) : Da au lieu de Di; Mi et Ni communs. A raison de 8, 10 ou 12 appels par mesure, les solistes accueillent un nouveau cri Bäy (prononcé "Bailli" en deux syllabes) au ténor 3. C'est la coagulation de tous ces sons qui crée un macro-phonème incompréhensible et grandiose à la fois; c'est l'émission globale de ces sons vocaux qui produit la véhémente clameur qu'un point d'orgue interrompt brutalement.

La cinquième section : Coda

La première sous-section V a est comparable à I a. Les flux sont rédigés en "buissons de voix qui bougent tout le temps", en efflorescences aussi sonores que graphiques dans l'espace de la page et l'espace du son. Le dessin en cône renversé des pages 44 et 45 dessine un cœur aux ventricules asymétriques.

Aucun des intervalles aussi abrupt fut-il, ne doit être marqué. La discontinuité provient seulement des entrées de sons colorés de consonnes doublées. Mais les i et les A et les U, ont déjà enraciné leurs sonorités dans les pages précédentes. SSRRu, NNDa, MKSa attestent un renforcement du cahot consonnantique et un asservissement des voyelles. L'œuvre pourrait s'arrêter à la mesure 241 sur 10 des 12 sons du total chromatique arrachés aux solistes mais l'un d'entre eux, la basse 2 sur le seul son strictement vocalique U va conduire l'œuvre à sa fin, par le détour d'un effet où les voix de femmes sont posées "en harmoniques" (ppp) sur les accords à 2 ou 3 sons des voix de basses. Pour le compositeur, le Son/Centre de gravité SOL va ramener le calme dans la musique des 12 voix, malgré les tensions SOL ↓ LA ♯ (mes. 247), SOL ♮ - LA ♯ (mes. 250).

Pour I. Xénakis, le dernier accord des voix de basse ne doit pas être sonore; la toux sans voix symbolise une chute générale de l'énergie, du souffle humain.

COMMUNIQUÉ

La SECTION FRANÇAISE de l'I.S.M.E. nous informe que grâce à l'accord intervenu entre le Professeur Dr. Samha El Kholy, de la FACULTE DES ARTS du Caire, Présidente de la Section Egyptienne de l'I.S.M.E. et notre Présidente Blanche Leduc, l'orchestre *"Les Jeunes Musiciens de l'Ile de France."* Direction : Guy Dogimont, accompagné par de jeunes solistes du Conservatoire National de Musique de Paris, Rueil, etc..., sont accueillis actuellement en Egypte, pour une tournée de Concerts au Caire-Alexandrie.

Nous recevrons prochainement, l'orchestre des jeunes élèves du Conservatoire National de Musique du Caire à Paris et dans la région parisienne pour plusieurs concerts.

Nous nous réjouissons de cet échange.

EXAMENS et CONCOURS

METIERS DE LA MUSIQUE

Lycée technique de Sèvres - Concours d'entrée en Seconde

Histoire de la musique

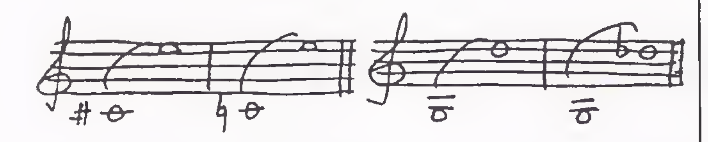
1) Citez une œuvre de chacun des compositeurs suivants :
— Berlioz — Debussy — Mozart — Stravinsky — J.S. Bach

2) Donnez le nom du compositeur de chacune des œuvres suivantes :
— Boris Godounov — Le Messie — Le Roi des Aulnes
— La symphonie héroïque — La Traviata

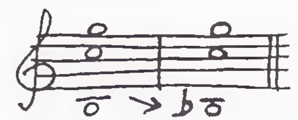
3) Identifiez, à l'audition, le genre et le compositeur des œuvres suivantes (ou fragments d'œuvres) :
— Beethoven, 5e mouvement de la Symphonie pastorale
— Début du concerto pour piano de Schumann

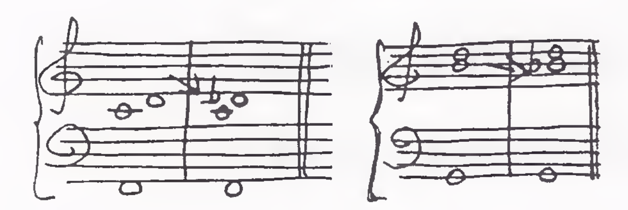
Tests musicaux

1) Quel est l'intervalle le plus grand ?

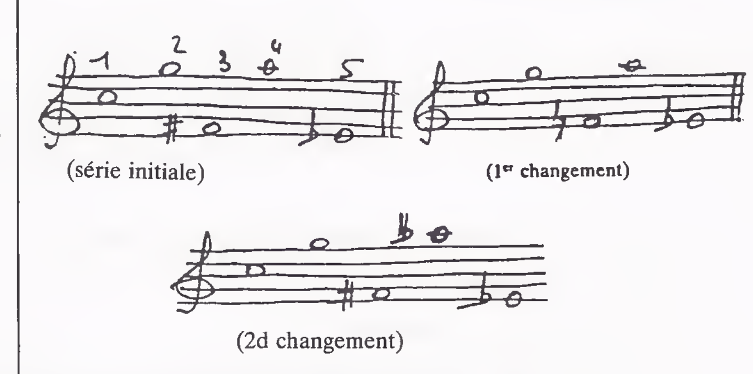


2) Vous allez entendre des accords de trois sons. Une des notes de l'accord sera changée : vous direz laquelle (la note grave, la note aigue, la note du médium ?)





3) Une série de sons numérotés de 1 à 5 vous est donnée.
Un des sons sera changé, vous indiquerez son numéro.



(série initiale)

(1er changement)

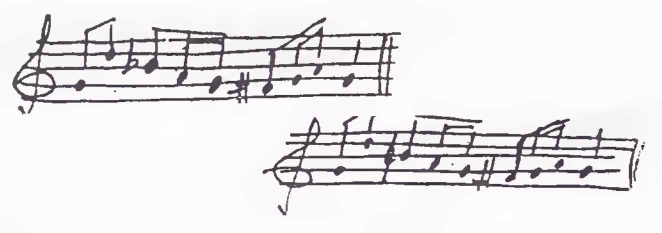
(2d changement)

4) Quels sont les intruments entendus ?
Audition du Trio de Ravel

5) Vous direz, après audition, ce que devient la note la plus aigue de l'accord donné.



6) Après audition, vous direz quelle est la différence entre les 2 fragments mélodiques suivants :



7) Vous noterez les rythmes respectifs de chaque temps des phrases suivantes.



8) Combien de sons entendez-vous ?



— (7 disjoints)

Théorie musicale



A partir de l'exemple musical ci-dessus vous indiquerez

1) Le ton principal

2) Le ton de la modulation

3) A partir d'exemples choisis dans le texte, vous écrirez sur portée un intervalle de
— seconde mineure ascendante — tierce mineure ascendante — quarte diminuée descendante — quarte juste ascendante

4) Vous transformerez le rythme de la 1e mesure, en conservant les mêmes notes.

5) Vous écrirez sur portée l'accord parfait du ton de la sous-dominante du ton principal.

Dictée



Solfège



LES AMBIGUÏTÉS D'ALEXANDRE SCRIABINE* (1872-1915)

par **Jacques VIRET**

Russe par l'esprit, ou cosmopolite ?

Nous sommes à même maintenant de revenir à notre point de départ et d'examiner si Scriabine peut être ou non considéré comme un compositeur russe. Le problème est posé très clairement par L. Danilewitsch lorsqu'il écrit : "Il est vrai que Scriabine n'a jamais utilisé des chants populaires russes dans ses œuvres, mais est-il possible d'affirmer seulement pour cette raison que sa musique n'avait pas de caractère spécifiquement russe ?" (8). D'après le témoignage de Boris Assafiev Scriabine n'admettait pas qu'on mît en doute le caractère russe de sa musique (9). Pourtant Boris de Schloezer, l'un des meilleurs connaisseurs du compositeur, estime que "rien ne le relie aux compositeurs russes qui l'ont précédé, non plus qu'à ceux de sa génération; s'il a eu des imitateurs, il n'a pas eu de disciples, personne ne l'a suivi dans la voie qu'il avait ouverte" (10). Cette dernière assertion pourrait être discutée : depuis 1910 au moins Scriabine était regardé en Russie comme le musicien le plus en vue de la tendance novatrice, et à ce titre son influence se discerne nettement chez Nicolas Miaskovsky, Ivan Vychnegradsky, voire le Stravinsky de **l'Oiseau de feu** (11), ainsi qu'en Pologne chez Karol Szymanowski, entre autres. Il est clair cependant que la musique russe — comme la musique européenne en général — s'est orientée avec Stravinsky et Prokofiev dans des voies radicalement différentes de celle qu'a suivie Scriabine. Celui-ci appartient tout compte fait à un post-romantisme ambitieux et complexe, dans son expression hautement raffinée que balaieront au lendemain de 1918 le néo-classicisme et le nationalisme musical sous son aspect renouvelé.

Une chose est sûre dans tous les cas : Scriabine n'a rien de russe si la seule manière d'être russe en musique consiste à s'inspirer du chant populaire. Son art se situe aux antipodes de celui des Cinq, dans la mesure où il délaisse totalement le matériau folklorique et cultive un chromatisme exacerbé qui s'oppose au diatonisme plus ou moins modal pratiqué par les Cinq. Il n'a pas grand chose de commun, d'autre part, avec Tchaïkovsky et avec les compositeurs qui comme lui adhèrent à un germanisme d'emprunt (il n'y a pas lieu d'aborder ici la question du nationalisme de Tchaïkovsky, au sujet duquel les avis divergent). Il fait donc figure d'isolé dans le monde musical russe du tournant du siècle, de sorte qu'on en est réduit à l'alternative suivante : ou bien il incarne un art cosmopolite, autant et plus que celui de Tchaïkovsky, ou bien il est russe à sa manière, totalement différente de celle des Cinq.

Nous ne saurions répondre de façon catégorique à cette interrogation, qui relève pour une bonne part de l'appréciation personnelle plutôt que de faits tangibles : tout au plus pourrons-nous esquisser quelques perspectives ou éléments de réponse. Référons-nous tout d'abord et une fois de plus à Boris de Schloezer, qui décèle chez Scriabine un penchant au "maximalisme", tendance typiquement russe selon lui "à aller toujours jusqu'au bout de ses exigences, à tirer de ses idées, de ses convictions, toutes les conséquences, et non seulement théoriques mais pratiques, quelque extravagantes qu'elles puissent paraître" (12). On observera ensuite que ce "maximalisme" porte sur un trait de tempérament qui, dépourvu de cette amplification un peu forcée, se rencontre chez beaucoup de prédécesseurs et de contemporains russes de Scriabine : nous voulons parler du goût pour le vague, le mystère, les horizons lointains et nostalgiques sur lequel Charles Koechlin attire l'attention; il y voit une constante de la musique russe affranchie de l'influence allemande, et l'explication de ces altérations harmoniques de quinte si fréquentes chez les compositeurs russes et dont l'"accord synthétique" de Scriabine sera un exemple (13). On rapprochera enfin notre musicien des poètes formant le groupe des "symbolistes russes", aux alentours de 1890 : Constantin Balmont, Viatcheslav Ivanov, André Biély, Alexandre Blok entre autres. Scriabine a connu personnellement certains d'entre eux, et leur démarche visant à transcender les apparences sensibles grâce au pouvoir révélateur du verbe poétique ressemble beaucoup dans son domaine à celle de Scriabine sur le plan musical; d'ailleurs Balmont publiera en 1917 un essai intitulé *La lumière dans la nature et dans la symphonie des couleurs de Scriabine* (14). Et il y a aussi, bien sûr, cette mélancolie, cette langueur parfois douloureuse qui confère un accent si prenant à maintes pages de Scriabine, même et peut-être surtout les premières : on y perçoit un lyrisme intime, une sentimentalité qui pour être vive n'en demeure pas moins aristocratique et que l'on serait bien en peine de trouver ailleurs qu'en Russie (ou en Pologne si l'on songe à Chopin et Szymanowski).

Prométhée : le mythe de l'artiste créateur

Prométhée ou **Le Poème du feu** op. 60, œuvre centrale de Scriabine, inaugure sa troisième période où se déploient dans toute leur ampleur et toutes leurs conséquences les caractères originaux de son style. Elle peut être considérée comme sa cinquième et dernière symphonie, bien que le titre évocateur et la forme en un mouvement la rattachent plutôt au genre du poème symphonique. D'autres particularités sont à signaler quant à l'effectif sonore : la présence d'un piano concertant (comme dans plusieurs autres œuvres modernes, telles la *Symphonie cévenole* de d'Indy ou les *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Falla) et d'un chœur à quatre voix renforçant de ses vocalises sur la voyelle A la puissante péroraison. Par ailleurs l'orchestration est très étoffée, avec les bois par quatre, huit cors, cinq trompettes, trois trombones, tuba, percussion, orgue, célesta, deux harpes, sans parler du "clavier de lumières" par lequel Scriabine tentait une première expérience de synthèse des sensations, dans la direction de ce qu'il projetait pour son mystère. Il travailla à cette œuvre en 1909 et 1910, et la création fut donnée en mars 1911 à Moscou par le chef d'orchestre et mécène Serge Koussevitsky, sans clavier de lumières (la première exécution avec projections lumineuses eut lieu à New York, en 1915, sous la direction de Modeste Altschuler).

Plusieurs programmes descriptifs et narratifs ont été publiés à l'occasion des exécutions réalisées du vivant du compositeur, mais ils ne sont pas de sa plume quoiqu'il ne les ait pas désapprouvés (15). Celui que rédigea Leonide Sabaneev pour la création moscovite assimile Prométhée à l'énergie active du cosmos, au principe créateur qui suscite l'univers matériel par sa soif de vivre, entre en conflit avec lui pour finalement le dominer et recouvrer sa quiétude initiale. On saisit sans peine la relation entre le mythe et la pensée de Scriabine : il y a d'un côté l'artiste investi de sa mission rédemptrice vis-à-vis de l'homme et du cosmos — Prométhée, détenteur du feu céleste —, et il y a, s'opposant à lui, le monde extérieur qu'il est appelé à transfigurer par le pouvoir de son œuvre; opposition symbolisée par celle du piano solo — l'artiste — aux prises avec l'orchestre, représentation de la société humaine et du monde.

La forme globale s'articule librement selon un schéma exposition-développement-réexposition, avec une pluralité de thèmes brefs soumis à de multiples transformations en un discours quasiment kaléidoscopique. Ces thèmes sont associés chacun à une idée particulière, en relation avec le mythe prométhéen : ainsi l'introduction expose le thème de la "volonté créatrice" joué par les cors en sourdine, et ce même thème reparaîtra à la réexposition dans une apothéose sonore, expression musicale de la volonté victorieuse de Prométhée. D'autre part la coda, où intervient le chœur, ramène avec un semblable éclat le "thème de l'affirmation", formé d'une succession ascendante de trois quartes.

Le langage musical de **Prométhée** est entièrement déduit, harmoniquement et mélodiquement, de l'"accord synthétique" dont la présentation théorique superpose les six notes *do - fa dièse - si bémol - mi - la - ré.* Ce matériau de base se soumet à d'incessants renversements ou transpositions, traitement qui dans la mentalité de Scriabine est peut-être destiné à évoquer la loi occulte des correspondances, ou de l'unité dans la diversité : "tout est dans tout", la multiplicité des phénomènes se ramenant à l'action diversifiée d'un unique principe transcendant. L'accord synthétique, dans *Prométhée* comme dans les autres œuvres de la dernière période, est généralement présenté de manière à rappeler pour l'auditeur les sonorités d'accords de dominante; il n'apparaît donc pas aussi révolutionnaire qu'on a voulu le dire. Cependant la fonction de dominante est ici dépassée, du fait même de l'absence d'accords de tonique qu'elle nécessiterait. Chaque accord se manifeste comme une entité autonome, et les enchaînements auxquels ils donnent lieu sont commandés par des liens d'affinité qui n'ont rien à voir avec les lois de l'harmonie fonctionnelle (16). Le style de *Prométhée* procède donc de la tonalité harmonique par la nature de son matériau sonore, mais il s'en dégage par la manière nouvelle dont ce matériau est employé.

Par cette ambiguïté caractéristique, comme par la liberté de sa forme et la subtilité de son coloris orchestral, *Prométhée* est une œuvre captivante, située à mi-chemin entre la musique post-romantique et celle du XXe siècle. Elle occupe sans conteste une place de choix parmi les créations musicales majeures du début de ce siècle, et dévoile mieux que toute autre la singularité d'un musicien quelque peu excentrique et marginal, mais attachant dans sa singularité même.

(A suivre)

8) 9) Cité par KELKEL, p. 77 (I).

10) "Alexandre Scriabine", dans *Musique russe* (Paris, P.U.F., 1953), t. II, p. 235.

11) Stravinsky rencontra Scriabine à Lausanne en octobre 1913, et il rapporte dans une lettre que les dernières sonates de celui-ci, qu'il lui avait jouées, lui "plurent énormément". Cependant un quart de siècle plus tard l'auteur du *Sacre* s'exprime très négativement dans sa *Poétique musicale* sur Scriabine, auquel il reproche son ignorance de la tradition russe. Cf. KELKEL, p. 85 (I).

12) *Musique russe*, t. II, p. 235. D'après de SCHLOEZER Scriabine serait le seul musicien authentiquement romantique qu'ait produit la Russie *(ibid.)*.

13) *Traité de l'Harmonie* (Paris, Eschig, 1930), t. II, pp. 196 sqq.

14) On pourrait objecter, il est vrai, que ces poètes sont davantage symbolistes que russes, et que leur esthétique se rattache étroitement à celle des symbolistes occidentaux.

15) Cf. KELKEL, pp. 50 (II) sqq.

16) Cf. KELKEL, pp. 16 (III) sqq.

* Voir l'Education Musicale n° 325.

AVIS ADMINISTRATIFS

B.O. nº 5 - 6 Février 1986

• **Ouverture de recrutement en vue de pourvoir des emplois de professeurs des Universités par Concours** (J.O. du 31-1-1986).

— 18e section Arts. Université Aix-Marseille 1. Histoire de la musique.

— 5e sous-section. Universités Lyon 2. Strasbourg 2. Histoire de l'Art. Histoire de la musique.

• **Agrégation 1986**

Nombre de postes ouverts pour le recrutement de professeurs agrégés : Education musicale et chant choral : 35.

• **Capès 1986**

Nombre de candidats et candidates qui pourront être admis en C.P.R. Section I : Education musicale et chant choral : 280.

• **Baccalauréat de l'Enseignement du second degré A3.** Session normale de 1986. Jeudi 19 et vendredi 20 juin. Session de remplacement 10 et 11 septembre.

• **Concours général des lycées.** Session 1986. Education musicale : classes de première A, B, S, E, F8. Classes terminales A, B, C, D, E, F8. Lundi 28 avril 1986.

Des postes de "FORMATION MUSICALE" à pourvoir dans le Calvados

Quelques postes de professeur de **"formation musicale"**, à temps plein ou partiel, vont se trouver disponibles dans les écoles de musique du département du Calvados pour l'année scolaire 1986-87.

En juin 1986, l'Office Départemental d'Action Culturelle du Calvados et le Conservatoire National de Région organisent un examen débouchant sur un "Certificat départemental d'aptitude à l'enseignement de la formation musicale".

Ce certificat reconnait les compétences nécessaires pour enseigner les méthodes actives pratiquées notamment dans les conservatoires. Il est exigé pour enseigner dans les écoles de musique du Calvados. Les détenteurs de ce certificat seront rémunérés sur la base de l'indice 268 majoré.

Le niveau demandé aux candidats à cet examen est le niveau Fin d'études C.N.R. ou Bac F11. Les épreuves éliminatoires comprennent des épreuves techniques (dictée, lecture, dépistage de fautes) auxquelles s'ajoutent des épreuves d'harmonisation. Pour les épreuves pédagogiques les candidats travaillent avec un groupe d'enfants, en classe primaire aménagée et en maternelle, dans un esprit de pédagogie active.

Pour tous renseignements s'adresser à **l'O.D.A.C. Calvados** (Chantal Carlier) **28 rue Jean Eudes, 14300 Caen** - Tél. : 31.85.25.93. Un dossier comprenant les modalités relatives au déroulement des épreuves, un texte plus complet présentant ce certificat et quelques exemples d'épreuves des années précédentes pourra être envoyé aux personnes intéressées ainsi qu'un formulaire d'inscription à l'examen.

Quelques Pensées de **Jean CARTAN***

(1924-1927)

Texte inédit par **Nicole LABELLE**

Professeur d'histoire de la musique et de musicologie au Département de Musique de l'Université d'Ottawa

De plus en plus je me rends compte que la vie, au fond, n'est qu'un voyage, qu'un grand voyage marin dans un monde étranger où il y a beaucoup à voir, beaucoup à apprendre, beaucoup à comprendre surtout, où de grandes joies sont réservées à ceux qui sauront lire un peu dans les yeux du silence. Je ne suis qu'un pélerin et mon voyage ne fait que commencer, mais je sais bien, déjà, ce qu'il sera. Je sais bien que je suis né pour aimer et pour souffrir beaucoup, je sais bien que nombreux sont les jours où j'aurai mal, et je ne m'en plains pas "La saison est belle et ma part est bonne" et puis c'est là seulement qu'est le bonheur : aimer tout ce qui valait d'être aimé et souffrir tout ce qui valait d'être souffert. Et je sais bien aussi, qu'à cause de cela, certains pencheront vers moi leurs fronts trop tristes, pour voir d'un peu plus près mon regard, pour entendre aussi quelques-uns de ces mots qui nous font tant de bien quand on se sent trop seul.

Jusqu'à cette année, insensiblement, j'ai laissé se former en moi ma nature, j'ai laissé monter du fond de l'inconnu toutes ces idées très chères que j'ai de la vie, du bonheur, de l'art, qui sont au fond des choses si proches. Aujourd'hui, il me faut lutter pour être moi-même, pour avoir le droit de rester moi-même; c'est autre chose qui commence, et sans doute est-ce la vie, simplement. La seconde partie de mon **Sextuor** (29) pour instruments à vents et piano a produit paraît-il, "une très mauvaise impression" sur tous les membres du jury, où se trouvaient cependant Vincent d'Indy et Paul Dukas. N'importe, il faut résister, il faut avoir raison malgré tout, et, puisque la musique n'est qu'un langage, qui peut donc savoir mieux que moi dans quelle voie je trouverai le mien?

J'ai donc pris cette résolution, avec un peu de tristesse et beaucoup de courage de me séparer d'eux et de rentrer en moi-même davantage encore, en m'appuyant sur ceux-là seulement qui m'ont donné toute leur confiance. On n'écrit pas pour les artistes au fond, ou du moins pas pour tous, on écrit pour tous ceux qui souffrent beaucoup et qui viennent à l'art les bras tendus et les yeux pleins d'un grand désir pour y trouver un peu de beauté qui leur fasse du bien. Un peu de beauté qui n'est au fond qu'une image de ce qu'il y a de meilleur en eux, de toutes leurs émotions les plus profondes et les plus nobles. C'est à ceux-là que l'art confie tout ce qu'il renferme d'inexprimable, tout ce qu'il renferme de tendresse, tant de choses que l'on n'ose pas dire avec les mots et que l'on confie désespérément à la musique.

Je vois bien que certains ne me comprendront jamais; après Henri Rabaud (30) j'ai causé ce matin avec Samuel Rousseau (31). Toujours les mêmes idées, les mêmes idées fausses de ces hommes qui sont musiciens et qui ne savent pas la puissance invincible d'un langage entrevu, qui ne connaissent pas ces heures d'attente passionée où se précisent peu à peu les rêves entrevus. Et puis, ils n'ont pas la foi. Samuel Rousseau prétend qu'il lui est incapable d'avoir une idée quelconque de l'avenir d'une œuvre comme **Pelléas** qu'il aime cependant. Mais alors, s'il ne croit pas en ce qu'il aime, s'il n'a pas cette certitude absolue que ce qu'il trouve beau le sera toujours, comment peut-il donner des conseils à quelqu'un?

J'ai bien peur qu'il n'y ait deux races d'artistes et qu'elles ne soient très loin l'une de l'autre. Les uns combinent des sons, des matériaux connus; il leur plaît de montrer leur habileté en les maniant selon les règles du jeu, et ils n'éprouvent pas le besoin d'en sortir, ils ne croient pas que d'autres choses puissent être belles que celles qu'ils connaissent; ils amassent de jolies choses et leurs œuvres deviennent des musées, et elles n'auront jamais la vie. Les autres, ce que la musique est pour eux, comment le dire? C'est tant, tant d'amour, tant de désirs impossibles, tant de silences lourd d'émotion, avec cette grande fièvre d'une langue neuve et saine, sans subtilités et belle de tout son attrait tyrannique! Je n'en dis pas plus long ce soir; tout cela est écrit sans ordre, sans calcul, et j'aime qu'il en soit ainsi. ainsi.

8 Février 1927

Mercredi longue visite de B... refusé au Conservatoire avec un 1er mouvement de quatuor à cordes en sol dièse mineur. C'est très contrapuntique, trop même, exclusivement, et l'on regrette, en cette forêt vierge, de légères clairières harmoniques qui feraient tant de bien. Ce contrepoint ne rentre pas du tout dans une atmosphère harmonique; aussi n'a t-il pas le caractère nécessaire, absolu que doit toujours avoir la musique. Il a l'air "combiné", pas assez "entendu". Cela ne va pas mal ainsi, mais on ne peut étouffer la voix sournoise qui vous chuchote que cela irait mieux encore, sans doute, autrement.

---

* Voir l'Education Musicale n° 322.

Et puis, point d'angle dans cette construction, pas de points d'appuis solides : une pédale de dominante, certes, mais immobile, intellectuelle, pas assez sentie et la musique semble la subir comme à regret et trouver le temps long, si long... et à côté de cela des accents, de l'accent tout court; on sent un artiste. Et je repense à de longues conversations à travers les rues déjà grises de Paris le soir où il me disait son angoisse, parmi tant de musiciens qui ne sont pas artistes, de n'être, lui, qu'un artiste qui ne serait pas musicien. Qui peut le savoir aujourd'hui ?

Il nous a joué des poèmes plus anciens, d'une conception très harmonique au contraire, mais dans un langage harmonique qui a toujours un caractère d'exception. Certains accords nouveaux l'ont séduit, sans qu'il ait bien compris, semble-t-il, leur lien avec les harmonies classiques, sans qu'il ait compris l'évolution de ce langage. C'est un peu comme si un magicien l'avait transporté, à son insu dans un beau château de contes de fée, séduisant, un peu étrange aussi; incapable d'en sortir, incapable d'en retrouver le chemin. L'emploi de ces accords est d'ailleurs maladroit souvent; il n'en est pas le maître; on sent qu'il ne pourrait les présenter sous une autre forme que celle où ils lui sont apparus, c'est eux qui le dominent, qui le restreignent et, quelques mois passés, le déçoivent.

C'est pour cela qu'il a eu recours au contrepoint, par lassitude de ce qu'il ne trouvait pas dans l'harmonie, telle qu'il l'employait, un langage généralisable. Et j'ai bien peur que cette voie nouvelle ne lui soit aussi décevante. Il cherche — en désespéré un peu — des moyens d'expression ailleurs, il fait des préludes, des fresques qui n'ont plus aucun caractère harmonique; il fait là des "études" à la recherche d'un style. Ce quatuor n'est qu'un épisode dans ce sens. Et s'il savait que les plus beaux passages de cette œuvre, les seuls beaux passages même, sont ceux qui ont une couleur harmonique franche? Alors, il tourne le dos à sa voie véritable.

On ne devrait pas avoir besoin de chercher ainsi ses moyens d'expression; il faudrait qu'il cherche seulement à reconquérir, au fond de lui-même, son sens harmonique inné; faire de l'harmonie simplement, l'harmonie classique la plus bête, s'habituer à "entendre", surtout, les choses naturelles sous un chant simple. Il n'y a pas de salut possible je crois, en dehors de la grande voie unique de l'évolution harmonique où chaque accord, quelque dissonant qu'il soit, n'est pas une exception apparue subitement, mais porte en lui un passé de richesse et tout un avenir de possibilités. Qu'il travaille, qu'il laisse cependant la composition afin d'écouter la musique en lui-même dans le plus grand silence. Et peut-être alors verra t-il s'ouvrir à lui subitement la grande route en plein air, au soleil, au lieu de ces sentiers escarpés, où l'on trouve rocs à escalader, torrents à franchir, qui vous mènent au but parfois cependant, mais avec la conviction secrète que votre guide s'est trompé, qu'il y avait une autre voie plus simple, plus belle, plus ouverte, et qu'il n'a pas su la voir.

Je voudrais avoir assez d'influence sur lui pour lui faire sentir cela et lui donner le courage, l'envie, la force de travailler autrement pour faire sortir de lui-même la musique de la seule manière possible. Et puis, souhaiter qu'elle "soit" en lui, la musique, car c'est si dur de penser qu'elle se refusera toujours, peut-être, à des êtres qui lui ont conservé toute leur vie, donné tous leurs rêves.

11 Février 1927

C'est vrai, je voudrais passer dans la vie comme un pélerin; inconnu, mystérieux à ceux qui me rencontreraient. Etre un homme entre les hommes, simplement, et c'est déjà si beau! Toute cette vaine agitation romantique, cette vie de bohème parce qu'on est "artiste" semble si fausse, si vide. Qu'on ne se retourne pas sur mon passage et que j'aie toute la puissance en moi. Etre bruyant, ce n'est pas être fort : la vraie force est dans le silence, dans le calme inébranlable des racines qui vont si loin sous terre. Et rien ne les décèle, mais l'arbre est sûr de sa sève et il sait qu'il sera plus fort que les ans, plus fort que les tempêtes.

Pour l'artiste, ce n'est pas une qualité que la force, c'est un devoir. Tant d'esclavage nous attendent : l'argent, le public, la tradition, la mode; il faut tout dominer. Il faut avoir cette conviction que les évènements seront ce que nous "voudrons" qu'ils soient. Partir avec un idéal et se dire que tout sera bon sur la route qu'il faut suivre : la misère? mais oui. Du moment que l'on a la lumière, qu'importe toutes ces pauvres choses ? Il faut (avoir) les yeux fixés sur le but, et puis monter, monter. C'est dur tout de même parfois, et il y a de grandes lassitudes. Il faut vivre sur soi seul, tout tirer de soi. Le plus souvent ne pas parler de ce que l'on aime, de ce que l'on veut, les musiciens ne comprennent pas.

16 Mai 1927

Pensées datant de 1924-1925

Il est d'usage de discuter de la valeur respective des différents arts. C'est une chose bien vaine; pour moi je ne pense pas que la poésie soit la plus belle, ni la peinture, ni la musique. L'art le plus beau, c'est celui où l'artiste a unit le plus de pensée et le plus de tendresse, c'est celui qui est riche d'amour et de vérité.

Une idée étroite, c'est un bel idéal vieilli... Il faudrait le savoir pour s'habituer à moins mépriser. Quant un alpiniste a atteint un sommet, il ne manque pas de se retourner, il mesure le chemin accompli avec fierté. "Comme j'étais bas, il y a 2 heures! Bien misérables ceux qui ne montent pas jusqu'ici!" Il ne songe pas qu'en ce moment d'autres sont sans doute bien plus haut... C'est toujours en avant qu'il faut regarder, cherchant avec joie un nouveau but à atteindre, sans nous décourager, sans nous retourner. Ou, si nous nous retournons, que ce ne soit que pour tendre la main à ceux qui montent difficilement.

(1927) C'est souvent dans leurs mélodies que les musiciens ont laissé le meilleur d'eux-mêmes; c'est là qu'il faut les chercher comme on irait chercher dans quelque souvenir le visage d'un ami très cher.

Les œuvres qui parlent le plus doucement sont parfois celles qui descendent le plus loin en nous-même tellement les pensées les plus belles ont peu besoin de mots pour se faire comprendre.

Et vous venez à nous les mains tendues et vous nous dites merci avec des larmes dans la voix; mais c'est de votre douleur qu'ils sont faits ces mots qui vous consolent et si nous vous apportons quelque chose c'est que vous nous avez donné ce que nous venons vous rendre.

Et puis s'il est vrai que je suis un artiste et que j'ai les mains pleines de rêves, alors n'est-ce pas mon rôle d'en répandre un peu autour de moi pour adoucir des jours qui sont parfois trop longs?

(Septembre 1927) — Maintenant, c'est le temps du recueillement où l'on s'enferme avec tous les trésors qu'à pu vous donner la vie : joies ou pensées, tout se transforme, tout devient sons dans le silence où l'artiste est à la fois guide et esclave. Il ne crée rien de lui-même, pas plus que l'architecte ne crée les matériaux dont il bâtit la maison; ce n'est pas lui qui crée la musique, c'est elle qui se découvre à lui. Mais il faut qu'il ne néglige rien, pas la plus petite pierre, pas le moindre détail de l'équilibre auquel il doit veiller. Il faut qu'on voie la lumière de partout.

Il faut se laisser perdre dans ces forêts de rêve; il faut écouter longtemps ces mots qui vibrent en vous pendant des jours comme un bruit de voix qui se répercuterait longtemps, très longtemps dans des grottes profondes.

L'art, au milieu de la vie, c'est une oasis au centre d'un désert où la route est parfois très dure. Venez respirer sa fraîcheur. Approchez-vous de l'eau et plongez-y vos deux mains, sans réfléchir, sans parler, sans chercher à savoir pourquoi elle est si bonne.

(A suivre)

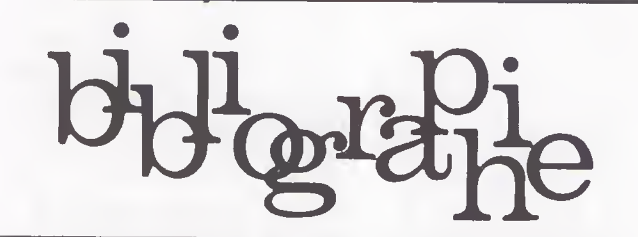
Notes

(29) **Introduction et Allegro** pour quintette à vent et piano (1926) remanié par l'auteur en 1930.

(30) Henri Benjamin Rabaud (1873-1949) compositeur, chef d'orchestre et directeur du Conservatoire de Paris, à la suite de Fauré, de 1920 à 1941.

(31) Marcel Samuel-Rousseau (1882-1955). Jean Cartan étudia quelque temps avec Samuel-Rousseau tout en terminant ses études classiques.





• **Revue Analyse Musicale.** N° 1. Adresse : SFAF, 11, rue Saint-Augustin, 75002 Paris.

Créer une revue professionnelle d'analyse musicale à rayonnement international, est l'objectif — ambitieux — que se sont donnés les promoteurs de cette publication trimestrielle parrainée par le Crédit Lyonnais, le GAN et la Fondation TOTAL pour la Musique. Chaque livraison comprendra un ensemble d'articles groupés autour d'un thème, puis une suite d'autres articles sans lien thématique, enfin une rubrique pratique.

Dans ce premier numéro, nous trouvons — groupés autour du thème "Ecoute et Analyse" — un article de Pierre Scheffer consacré à "L'apport anthropologique de Marcel Jousse à la problématique de l'écoute musicale" dans lequel le professeur à l'Institut Catholique de Paris met en évidence l'existence de "balancements parallèles" dans nos chansons populaires, dans la musique tonale classique, ainsi que dans le prélude *Des pas sur la neige* de Cl. Debussy. Nous trouvons aussi des articles d'Irène Deliège sur la perception des formations élémentaires de la musique; d'Alain Poirier sur l'intelligibilité de la forme à propos de la Troisième Symphonie de Beethoven; de Simha Arom, ethnomusicologue, sur l'écoute et l'analyse des musiques de tradition orale; de Lasse Thoresen qui nous propose un modèle d'analyse auditive, appliqué à la Sonate D. 845 de Schubert. Mais je retiendrai plus particulièrement une contribution d'Yizhak Sadaï intitulée "Analyse musicale : par l'œil ou par l'oreille ?" dans laquelle le Directeur à l'Université de Tel-Aviv met en relief l'impossibilité qu'il y a de rendre compte de la totalité d'une œuvre, même en faisant la somme des analyses de tous les paramètres musicaux envisageables... Fixant les limites de l'entreprise analytique, il dénonce aussi bien les illusions scientistes des néo-schenkeriens réductionnistes, des nouveaux sémiologues que l'illusion lyrique qui naît d'une analyse symbolique trop univoque.

Parmi les articles hors thème, signalons une lecture très personnelle du *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen par Francine Guiberteau, ainsi qu'une fort intéressante analyse structurale du livret et de la musique de l'oratorio maçonnique : *La Création*, de Joseph Haydn. Regrettons seulement que, dans le cadre de la Rubrique pratique, l'ancien directeur du CNR de Paris, Olivier Alain tienne sur "L'Expérience des classes musicales à horaires aménagés" des propos quelque peu dépassés, eu égard aux nouveaux liens d'étroite collaboration qui se sont noués entre les Ministères de la Culture et de l'Education Nationale.

Longue vie à cette jeune revue !

• **Manfred KELKEL.** Le mythe de la fatalité (dans *Le Pauvre Matelot*, de Jean Cocteau et Darius Milhaud). Librairie philosophique J. Vrin. 1985. 96 F.

Ancien élève de Milhaud, le compositeur Manfred Kelkel a publié divers ouvrages de musicologie, notamment un *"Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'Opéra"*, ainsi qu'une remarquable monographie de Scriabine. Il s'interroge ici sur les sources historiques de la complainte du *Retour funeste* dont s'est inspiré Cocteau pour le livret du *Pauvre Matelot* : il s'agit de l'histoire d'un marin revenu incognito dans l'auberge tenue par sa femme — qui l'assassine pour le dépouiller de son argent.

L'auteur souligne l'extraordinaire virtuosité d'écriture d'un Milhaud, incorporant à son propre langage harmonique — souvent polytonal — le diatonisme de nombreuses chansons de bord : *"Nous irons à Valparaiso", "Sur le pont de Morlaix", "Adieu, cher camarade", "Passant par Paris, vidant ma bouteille"*...

Divers chapitres sont consacrés à l'analyse structurale du livret, de la position, à l'étude des éléments harmoniques, à la comparaison des deux orchestrations de l'ouvrage, ainsi qu'à l'esthétique du réalisme. Esthétique à laquelle — selon Manfred Kelkel — ressortit *Le Pauvre Matelot*. Un essai fort attendu consacré au chef d'œuvre de Milhaud.

• **Ildikó EMBER. La Musique dans la Peinture.** ISBN 963-13-1733-1. Distribué par Kultura. Budapest 62, Boîte postale 149, H-1389. Correspondant : "A la Flûte de Pan" 55, rue de Rome, 75008 Paris.

Pour les amateurs d'art d'autrefois, chercher à deviner le sens caché des tableaux constituait un véritable jeu intellectuel. Ce n'est que tardivement que prévalut l'intérêt esthétique. Mais, depuis quelques années, se manifeste un regain d'intérêt pour l'iconologie. La présente étude sur le symbolisme de la musique dans la peinture européenne de la Renaissance et du Baroque en témoigne. Quarante-huit reproductions en couleurs, notamment d'œuvres de Giotto, Van Eyck, Piero della Francesca, Memling, Dürer, Bosch, Raphaël, Le Caravage, Rubens, Rembrandt, Vermeer ou Watteau, illustrent le propos de l'auteur.

Selon les époques, différentes grilles de lecture doivent être utilisées : tout d'abord *"ars perfectissima"*, la musique fait les délices des dieux et conduit au bonheur, tout particulièrement lorsqu'elle est exécutée sur des instruments à cordes — apolliniens —, cependant que les instruments à vent — dionysiaques — ont moins bonne réputation (témoin le châtiment exemplaire du roi Midas). Puis aux Muses succèdent les anges; le caractère duel — divin et diabolique — de la musique s'accuse au Moyen-Age; le chœur céleste est désormais privilégié, certains intruments se chargent de symboles chrétiens — tel le psaltérion, figure emblématique de la Crucifixion.

D'autre part, on attribue toujours à la musique des vertus magiques — parfois maléfiques, le plus souvent

bénéfiques : elle guérit le corps; elle élève l'âme et l'inspire... Dès la Renaissance apparaît, en même temps que le réveil des antiques mythologies, un nouveau système de symboles dans lequel la musique connote aussi bien l'érotisme que la mort, en tout cas le sentiment de l'éphémère.

Ce superbe ouvrage vient à son heure, car il restitue à notre peinture occidentale — au-delà de toute considération esthétique — son contenu symbolique et spirituel trop longtemps oblitéré.

- JOÃO RANITA DA NAZARÉ. **Prolégomènes à l'ethnosociologie de la musique.** 540 pages. Edité par la Fondation Calouste Gulbenkian. 1985. Diffusion Librairie Jean Touzot 38, rue Saint-Sulpice 75006 Paris.

"En matière d'art, comme en toutes choses humaines, c'est toujours le point de vue sociologique qui est le point de vue définitif, puisqu'il est la synthèse de tous les autres", écrivait Charles Lalo en 1939. Hélas! près de cinquante ans plus tard, la sociologie de la musique en est encore à ses balbutiements.

L'auteur de cet essai, professeur à l'Université de Lisbonne, vise à fonder une ethnosociologie de la musique, c'est-à-dire une sociologie élaborée dans une aire restreinte — culturellement homogène —, en l'espèce le Baixo Alentejo au Portugal. Grâce à l'analyse — notamment statistique — de la musique vocale de cette région, il met en lumière les transformations des structures mentales, démontrant ainsi qu'il n'est plus désormais utopique de connaître une société par sa musique.

Des phénomènes observés dans les répertoires du Baixo Alentejo, l'auteur dégage ensuite des principes universels : outre sa fonction ludique, la chanson populaire est aussi élément d'intégration à la société, elle participe au maintien de l'ordre social. Plus généralement, les formes poético-musicales canalisent et dénouent les instincts d'agressivité, sont des soupapes de sécurité — hygiène mentale, "catharsis".

Selon J. Ranita da Nazaré l'objet des investigations des scientifiques de la musique serait non seulement la musique pour elle-même, mais plus largement l'observation et l'étude des sociétés, voire la compréhension et la connaissance de l'homme. Programme pour le moins ambitieux...

Ce considérable essai est assorti de 58 pages d'Appendice statistique, de 128 pages de Corpus des Pièces, de 94 pages de Bibliographie, de 16 pages d'Index. Quelque trente chansons du cru sont, en outre, intégralement notées.

- Jean MONGREDIEN. **La musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830.** Editions Flammarion. Collection Harmoniques. 1986. 370 pages. 140 F.

Jean Mongrédien a choisi de s'intéresser — en historien de la musique — à une période généralement considérée comme de transition, à laquelle aucun ouvrage spécifique n'avait jusqu'ici été consacré. Jamais, pourtant, la musique ne fut pratiquée avec plus d'enthousiasme, ne se répandit plus largement dans de nouveaux publics que pendant ces quatre décennies de bouleversements économiques et sociaux, de convulsions violentes qui séparent la chute de l'Ancien Régime de la monarchie de Juillet. Le paysage musical se transforma, lui, sans provocations, scandales ni ruptures, en "fondu enchaîné". Même la *Symphonie Fantastique*, qui clôt cette période, ne provoqua jamais une bataille analogue à celle d'*Hernani*.

"Quelque chose de comparable peut-être — *mutatis mutandis* — à l'immense espoir qui fut celui de certains humanistes de la Renaissance conduit tous ces musiciens", écrit Jean Mongrédien. Les références à l'Antiquité sont d'ailleurs fréquentes pendant cette période, notamment dans les livrets d'opéra, tandis que les hiérodrames — drames sacrés d'inspiration plus ou moins maçonnique, tels que *Le Déluge* de François Giroust, *L'Arche d'Alliance* de Gossec, le *Carmen Sæculare* de Philidor ou même *La Création* de Haydn — utilisent largement la thématique de l'Ancien Testament.

L'auteur, titulaire de la chaire d'histoire de la musique française aux XVIIIe et XIXe siècles à la Sorbonne — il a en outre publié une monographie consacrée à Jean-François Le Sueur —, brosse un tableau extrêmement complet non seulement des œuvres et genres musicaux du temps : opéra, opéra-comique, romances, chants révolutionnaires, musique religieuse, musique instrumentale, mais aussi de l'évolution des institutions musicales : théâtres lyriques, sociétés de concerts, *Lycée des Arts* dont F. Giroust fit partie dès la fondation en 1972, Conservatoire créé en 1795 sous l'impulsion de Sarrette...

Jean Mongrédien évoque également les grands débats esthétiques qui secouèrent le monde musical au tournant du siècle — singulièrement la querelle autour de la pénétration de l'école allemande en France qui opposa mozartophiles et mozartophobes, première manifestation de l'hostilité d'une partie du public au romantisme naissant.

Cet ouvrage ne prétend pas "découvrir et ressusciter des chefs d'œuvre inconnus"; il jette, en revanche, une vive lumière sur une période injustement ignorée par les musicologues. Il ne sera plus possible désormais, grâce à ce foisonnant et passionnant ouvrage, de faire l'impasse sur la vie musicale d'une période clé de notre histoire.

- Pierrette BEUTTER. **L'évolution de la technique du piano et les fondements de son enseignement.** 175 pages. Chez l'auteur : 25, rue du Pain de Mai, 73600 Moutiers-Tarentaise.

Il s'agit ici d'une mise en perspective historique et critique des diverses pédagogies du clavier, du XVIIIe siècle à nos jours — étude qui prend en compte les théories souvent divergentes de F. Couperin, Scarlatti, J. Chr. et K.ph.e. Bach, Adam, Kolkbrenner, Chopin, Liszt,

Breithaupt, M. Jaëll, B. Selva, Cortot, pour ne citer que les principaux auteurs.

Les progrès de la facture instrumentale ont toujours induit une transformation progressive de l'écriture et du langage musicaux : ce fut le cas, par exemple, lors de l'apparition du piano-forte ou lors de l'invention par Erard du système de "double échappement" (l'auteur illustre son propos d'une cinquantaine d'exemples musicaux).

Pierrette Beutter considère par ailleurs que les œuvres de Messiaen, Boulez ou Stockhausen ne présentent pas, tout au moins sur le plan de la stricte technique pianistique, d'innovation notable — ces œuvres ne feraient qu'élargir les données fondamentales héritées du XIX[e] siècle. L'auteur observe d'autre part que l'actuelle raréfaction des concerts d'amateurs entraîne la disparition du piano soliste et, de ce fait, transforme l'esprit et la pratique de la pédagogie de cet instrument.

Des index biographique et bibliographique complètent cette remarquable étude (regrettons seulement que ne soit pas cité l'ouvrage que Lucette Descaves consacra en 1966 à **"Un nouvel art du piano".**)

Francis Cousté

• **Les plus belles chansons de Maurice CAREME**. Mélodie, chœurs et chansons. Préface d'Henri Sauguet. Editions Ouvrières Dessain et Torla, Collection "Enfance Heureuse" dirigée par Jacques Charpentreau. (Paris 1985 - 192 pages).

C'est un vrai trésor que cette petite anthologie qui, à une époque où les "chants de Maître" ne sont plus trop à l'honneur dans les répertoires scolaires, permettra de renouveler et d'actualiser les choix de nos collègues soucieux de rendre attrayante l'étude du Chant dans leurs classes.

Maurice Carême, poète belge, dont la prosodie admirable semble appeler la Musique, a inspiré près de 2000 chansons à plus de 190 compositeurs ou chansonniers. Suggérés pour la plupart par l'Enfance, ses vers reflètent pureté et fraîcheur.

Ici, nous avons dans ce petit recueil 67 pièces : chansons accompagnées à allure quasi populaires, chœurs à voix égales ou mixtes, mélodies raffinées, signées des plus grands noms de la Musique contemporaine parmi lesquels je relève ceux de Jacques Chailley, Marcel Delannoy, Arthur Hoérée, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Henri Sauguet et bien d'autres.

Henri Sauguet, auteur de la Préface nous dit que l'attrait des musiciens pour l'univers poétique de Carême est dû au fait "qu'il leur offre dans ses rythmes et ses assonances une merveilleuse occasion de chanter librement et de dérouler leurs courbes mélodiques tout autour de ses vers harmonieux".

Mais, en ce qui concerne les dix chansons qui terminent le recueil (je pense à *"Brigolette", "Poire, pomme, cerise", "Cinq oiseaux chantaient"*) nous ne pouvons manquer d'évoquer ce vœu du poète lui-même : "Ce que je souhaite le plus, c'est que l'un de mes poèmes plus tard devienne anonyme et passe dans la tradition populaire. Je trouve que c'est là la chose la plus merveilleuse qui puisse m'arriver."

C'est ainsi sans doute, que le répertoire populaire s'est enrichi, au cours des ans, de pièces dont la valeur authentique ne peut qu'affiner le goût de ceux qui les exécutent comme de ceux qui les écoutent.

Ces *"Plus belles Chansons de Maurice Carême"* s'inscrivent d'elles-mêmes au premier rang d'un tel répertoire.

• **Alberic MAGNARD.** Revue Zodiaque n° 147 - janvier 1986. (Cahiers de l'Atelier du Cœur Meurtri, Abbaye Sainte Marie de la Pierre qui Vire, Yonne). 47 pages - planches de photographies.

Décidément, il semble que les efforts déployés avec tant d'ardeur ces dernières décennies pour faire sortir de leur Purgatoire quelques compositeurs français de grande valeur et injustement méconnus, portent enfin leurs fruits.

Après l'enregistrement de la *4[e] Symphonie* de Magnard, après le passage sur les Ondes du *Roi Artus* d'Ernest Chausson, et de *Guercœur* de Magnard, dont l'enregistrement est attendu sous peu, après enfin la superbe exécution dûe à Michel Plasson de la *3[e] Symphonie avec Chœurs* de Guy Ropartz, enregistrée cet été avec l'orchestre du Capitole de Toulouse, voici que la Revue Zodiaque consacre un de ses numéros à l'auteur de *Bérénice*.

Cette belle plaquette dont une partie du texte a été rédigée par Claire Vlach-Magnard, petite-fille du Maître, et dont le reste, substanciel et documenté est dû à la plume de Frédéric Ducros, est agrémentée d'une iconographie photographique, abondante et inédite.

Après une évocation de la vie de ce disciple de Vincent d'Indy, dont la fin tragique, en septembre 1914 brûlé dans sa maison qu'il refusait d'ouvrir aux ennemis "préfigure cinq jours d'avance le sursaut héroïque des combattants de la Marne qui sauvèrent l'indépendance nationale", l'œuvre d'Albéric Magnard est détaillée avec soin et clarté. Les vingt numéros d'opus de sa production sont énumérés présentés et analysés de façon précise.

Viennent ensuite une chronologie et une discographie, aussi complète que possible, dans le cadre d'une telle publication, de cette haute et attachante figure de la Musique Française à l'aube du XX[e] siècle.

Francine Maillard

Le Groupe Vocal de France recrute son **DIRECTEUR MUSICAL**

Il aura pour mission de diriger les douze chanteurs du Groupe (effectif permanent), et sera responsable tant de la réalisation technique (programmation,...) que de la rentabilité artistique dans une perspective de diffusion croissante.

Les dossiers de candidature, comprenant un curriculum-vitae détaillé et la copie des titres et diplômes, devront être adressés **avant le 10 avril 1986** à :

Monsieur le Président du Groupe Vocal de France, 16 rue de Léningrad - 75008 PARIS

Une copie du dossier devra être envoyée à la Cellule des Orchestres Permanents à **la Direction de la Musique et de la Danse, 53 rue Saint-Dominique - 75007 PARIS.**

PETITES ANNONCES

21,08 (HT) + T.V.A. 18,6% soit 25 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

DEMANDES D'EMPLOIS

- Pianiste professionnel cherche emploi d'accompagnateur (chant et danse class., art lyrique, musique de chambre,...). Tél. 46.45.76.53 et 46.45.76.84.

Professeur Piano, adjoint d'enseignement, 26 ans, diplômes Sup., préparation C.A., RECHERCHE POSTE DANS CONSERVATOIRE ou ECOLE MUSIQUE RENTREE SEPTEMBRE 86. Ecrire au Journal qui transmettra.

- **VENDS** œuvres impressionnistes et peintures originales (Boudin, Deshaye, De Vlaminck...), collectionneurs intéressés seulement.
  Appeler pour tous renseignements au 45.43.79.20

- **VENDS** caméra vidéo couleur avec viseur électronique et cordon de raccordement au magnétoscope + chargeur batterie pour magnétoscope portable.
  Appeler pour tous renseignements au 45.43.79.20.

- Roger PETIT, réparateur d'instruments à vent **prête gratuitement** une flûte, une clarinette, un saxophone (alto) pendant la durée des réparations. Tél. (16.1) 48.49.53.90.

- **VENDS** piano droit, marque Sauter "studio", très bon état, peu servi. Prix : 12 000 F à débattre.

- Cause double emploi, **VENDS** paire H.P. de voiture, 2 voies coaxiales et semelles correspondantes. Marque Pionner. Tél. à la rédaction **60.69.69.91** ou écrire 3 rue des Ecoles, 77590 Bois-le-Roi.

- **VENDS** clavecin 2 claviers. Reproduction d'ancien. Prix intéressant. Tél. 43.32.40.30.

REABONNEMENTS

Avec insistance, nous prions nos lecteurs n'ayant pas encore renouvelé leur abonnement, de bien vouloir le faire sans tarder.

Merci.

nOtre discOthèque

COMPACT-DISC COMPACT-DISC COMPACT-DISC

CD ••• Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)
Missa brevis K 258 et **Missa longa K 262**
Rundfunkchor Leipzig, Dresdner Philharmonie sous la direction de *Herbert Kegel*
PHILIPS *(DDD)* **412 232-2.**

Les "petites" messes de Mozart sont rarement enregistrées, aussi est-ce avec un grand plaisir qu'il faut accueillir cette première en CD. Il s'agit de deux messes datant probablement de 1776 (K 258) et de la fin 1776 (K 262).

Colloredo, le "patron" de Mozart à Salzbourg, voulant réagir contre l'inflation dans la durée et les ornements des messes italiennes, imposa à son organiste et directeur musical de composer des messes courtes ne devant pas dépasser 45 mn, célébration cultuelle comprise. Ces contraintes bridèrent certes l'inspiration mozartienne mais nous valurent du moins des œuvres encore utilisables à l'église.

La *Missa longa,* ainsi intitulée sur le manuscrit, échappe cependant, par ses proportions, à cette règle, sans doute parce qu'elle fut écrite pour une cérémonie solennelle : l'élévation au rang d'évêque titulaire de Chrysopel du comte Ignaz von Spaur. L'interprétation que nous donne **Herbert Kegel** de ces œuvres est un enchantement que la technique audio-numérique amplifie. Il faut y ajouter des solistes de qualité : **Mitsuko Shirai, Marga Schiml, Armin Ude** et **Hermann-Christian Polster.**

J'ai pourtant l'impression de n'entendre qu'un trombone alors qu'il y en a trois sur la partition; s'agit-il d'une économie ou d'une erreur de mes sens abusés ? Mais ne barguignons pas notre plaisir, ce disque est superbe, et je serais encore plus heureux si c'était le début d'une intégrale des Messes de Mozart par Kegel.

CD • Franz SCHUBERT (1797-1828)
Sonates pour piano D 845, 566 et 613
par *Gregor Weichert*
ACCORD *(DDD)* **149 154**

Sortis il y a quelques années en microsillons, les enregistrements numériques de Weichert sont peu à peu disponibles en CD. Beaucoup s'en réjouiront, d'autant plus que l'interprète s'est fait musicologue et a rétabli la continuité musicale pour combler les manques de la partition dans la *Sonate* D 845 (dédiée à l'archiduc Rodolphe, l'élève de Beethoven; c'est la célèbre sonate en la mineur) et dans la *Sonate* D 613; voilà qui est bel et bien. Mais je suis fort marri de ne pas être tout à fait de l'avis de l'Académie Charles Cros qui a récompensé cet enregistrement car l'interprétation est à la fois sèche, mécanique, et maniérée par moments. Dommage.

Les 33 tours

••• George Frederic HAENDEL (1685-1759)
SAMSON... *Karl Richter*
(Coffret de 4 disques) **DGG 413 914-1**

L'année du tricentenaire de la naissance de Haendel a été l'occasion, entre autres, de rééditer nombre d'enregistrements disparus des catalogues. C'est le cas de celui-ci publié en 1969. Je ne saurais trop remercier l'éditeur de nous offrir à nouveau cette belle version. En effet, tout est séduisant dans cette véritable fête pour l'oreille : les solistes, **Martina Arroyo, Helen Donath, Alexander Young, Thomas Stewart,** etc., les choristes du **Münchener Bach-Cor** et les membres du **Münchener Bach-Orchester;** quant à la direction de **Richter** (disparu en 1981), c'est un régal. Alors, pourquoi pas en CD ?

Philippe ZWANG

• Igor STRAWINSKY (1882-1971)
Le Sacre du Printemps *version pour 2 pianos*
disque **PIANISSIME... MAG 2001**

Bien que ce disque nous soit parvenu très tardivement (enregistré en 1982) nous tenons à saluer une nouvelle fois (après l'enregistrement **Poulenc-Igelbrecht** - Educ. Mus n° 319-320) la perfection technique et l'intérêt musical de la collection *Pianissime.*

Sans doute conçue pour les répétitions du *Ballet,* cette version à deux pianos est plus et mieux qu'une curiosité. Il en va comme de certains tableaux — que nous pensions connaître — et qui, après passage aux rayons X nous apparaissent sous des aspects inconnus! L'effet est ici en quelque sort comparable... privée des couleurs de l'orchestre, la musique de **Strawinsky** démontre mieux encore peut-être son inusable originalité, son mystère et sa force. Ce n'est plus un décor luxuriant mais une vigoureuse "pointe sèche".

Les deux pianistes sont exemplaires de précision, de robustesse... et de poésie.

Au piano : **John Patrick Millow**
Bernard Job.

• Wilhelm Friedemann BACH (1710-1784)
Six duos pour 2 flûtes
ARION... ARN 38 780

L'année *Jean Sébastien* étant (théoriquement) close, le moment n'est-il pas venu de prêter l'oreille aux œuvres de ses fils ?

Les *Six duos pour flûte* dus à l'ainé sont en fait de véritables *sonates* comparables aux beaux ouvrages *"pour deux violons sans basse"* de notre **Jean Marie Leclair** (1697-1764). *Wilhelm Friedman* y adopte, la plupart du temps un plan "moderne" en trois mouvements (vif-lent-vif) semblable à celui des sonates pour flûte avec clavecin obligé attribuées à son père (Mi b Majeur BWV 1031 — Sol mineur BWV 1020 — par exemple). Seule exception, les quatre mouvements, dont un, *fugué,* du *duo en Sol Majeur* où l'influence paternelle est clairement décelable. Les cinq autres sont d'un langage tout à fait personnel, qui sollicite les possibilités expressives des deux flûtes *traversières* avec infiniment d'élégance et de variété, en particulier dans les pièces lentes.

Alain Marian, le "maître" (d'origine marseillaise, comme le célèbre **Buffardin** que connurent les **Bach**!) **Emmanuel Picard** (le disciple Wallon) distillent avec goût et une belle unité de sonorité cet ensemble que l'on découvre avec intérêt, mais dont il faut peut-être morceler l'écoute afin de ne pas devenir injuste pour l'intarissable babardage des *Allegros*...

••• **Franz SCHUBERT** (1797-1828)
Quatuors en ré mineur et en la mineur
Quatuor Alban Berg
EMI La Voix de son Maître... 270 2481

— n° 14 en ré mineur D 810 *"La mort et la jeune fille"*

Schubert n'est peut-être jamais plus passionnant — et plus passionné — que lorsqu'il se cite lui-même. Après l'éblouissant **quintette** *"La Truite"* — D 667 — (1819), et au terme d'une gestation de longueur exceptionnelle (Mars 1824 - Janvier 1826) il donne le jour à l'un de ses plus grands chefs d'œuvre, le quatuor en ré mineur, conçu lui aussi à partir d'un *lied* : **"La mort et la jeune fille"** (texte de Claudius) qu'il écrivit à vingt ans. Ainsi que dans le *Quintette* mentionné plus haut c'est le second mouvement qui utilise, selon la technique du *"thème varié "*, la pièce vocale qui en est la source, n'en gardant d'ailleurs que le deuxième volet, c'est-à-dire la réponse de la mort.

Au délà du mouvement lent (où le thème vocal est exposé et varié, mais en *sol*) chaque mouvement rappelle de façon plus allusive, mais tout aussi brûlante tel ou tel élément du *lied*. Ainsi l'œuvre captive-t-elle par une unité secrète au sein d'une variété apparente. Après *l'allegro* initial, le plan demeure classique : *Andante* (thème varié) — *Scherzo* puis *Presto* final en ré, avec des *unissons* fulgurants qui annoncent les dernières pages de la *Sonate en si b mineur* de **Chopin**.

Le jeune **quatuor Alban Berg,** donne de ces pièces une traduction splendidement inspirée. Une fièvre maîtrisée rend admirablement justice à l'œuvre. La sonorité du premier violon est envoûtante (on pourrait parfois penser qu'elle domine un peu trop les trois autres instruments, mais, en fait, l'écriture de Schubert, qui le maintient souvent dans une tessiture très éloignée du reste du groupe, veut cette prédominance. Les répliques chaleureuses du violoncelle (2e variation) ou ses *pizzicati* à la fois ouatés et sinistres (1e variation) ainsi que l'admirable fondu des délicats passages de *style harmonique* avec *doubles cordes* (*trio* du *scherzo*) démontrent amplement que les quatre solistes sont d'égal talent. Aucune des nuances, des attaques, aucun des contrastes si soigneusement exigés par Schubert ne sont escamotés. La variété des couleurs est incroyable et va jusqu'au risque d'un *"non vibrato"* pour le début du second mouvement. Le temps est absolument aboli pour l'auditeur de cet exceptionnel enregistrement.

— n° 13 en la mineur D 804

On retrouve dans ce *quatuor*, à peine antérieur (Février 1824), et donc contemporain de **l'Introduction et variations pour flûte et piano — D 802** — ainsi que de la **Sonate Arpeggione** — D 821 — (Voir *Educ. Mus. n° 324*) la grâce et l'effusion mélodique propres à ces deux œuvres, sans pour autant la moindre fadeur. Son écriture permet d'apprécier l'excellent second violon et le bel alto du quatuor Alban Berg.

L'ordonnance des mouvements est semblable à celle du quatuor en ré mineur : *Allegro Andante varié* en **Do** (d'après le charmant entracte du *ballet* **Rosamonde** — 1823 D 797) *Minuetto* en la (avec trio au ton homonyme) dont le contenu frémissant dépasse de très loin le titre mignard, *Finale* en **LA** majeur où sont exploités de souvenirs de **l'Octuor** et du *lied* "Les Dieux de la Grèce" (1819 D 677). L'ensemble de l'œuvre est extrêmement attachant et certains de ses aspects — résolument optimistes — ne doivent pas en masquer la valeur, à laquelle l'interprétation présente devrait conférer une nouvelle célébrité. (date d'enregistrement : 1984).

Micheline LALAUX-PEYROT

••• **Albert ROUSSEL** (1869-1937)
Les deux sonates pour violon et piano
Philip Bride et Alain Raës
Disques du **Solstice. SOL 39**

On ne saurait trop louer les Editions du Solstice d'avoir entrepris l'enregistrement intégral de la musique de chambre de Roussel, quasiment absente à ce jour de nos catalogues. Il s'agit pourtant d'une part importante de l'œuvre, puisqu'elle comprend quinze numéros sur un ensemble de soixante opus. Après le premier volume "Autour des instruments à vent", voici les deux sonates pour violon et piano, qui datent des années 1908 et 1924 — le compositeur avait trente-neuf et cinquante-cinq ans.

Ces deux sonates ont quelques points communs : le respect de la forme — ce qui ne saurait étonner de la part d'un disciple de Vincent d'Indy —, l'utilisation de thèmes cycliques — seule référence au franckisme —, une constante invention mélodique, et surtout une extraordinaire subtilité métrique que nous ne retrouverons plus dans la dernière manière du compositeur, marquée par le retour à Bach.

Après le lyrisme tumultueux de la **Première Sonate**, Albert Rousset atteint avec la **Seconde Sonate** à ce classicisme dont Gide disait qu'il est "un romantisme dompté". La Seconde Sonate est, en effet, plus concise et contrastée, plus efficiente... Notons ici l'utilisation, par l'auteur du *Padmâvati,* d'un curieux mode indou (La, si bémol, do dièse, ré dièse, mi, fa dièse, sol dièse, la).

Remarquable de sobriété, de lyrisme intériorisé, de maîtrise est l'interprétation. Voici un enregistrement qui nous permet enfin de découvrir une part essentielle de l'œuvre de celui qui fut le maître aussi bien d'Erik Satie que d'Edgar Varèse.

• **Gabriel FAURE** (1845-1924)
Les premières œuvres pour piano : **Ballade. Trois Romances sans paroles. Mazurka. Quatre Valses-Caprices**
Jean-Philippe Collard
Pathé Marconi digital **173 187-1. PM 375**

Fauré a presque exclusivement composé pour la voix lorsque, en 1877 âgé de trente-deux ans, il aborde la composition pour le piano. La *Ballade en fa dièse mineur* est la première des quelque cinquante pièces qu'il consacrera à cet instrument. D'une forme très originale — elle comporte cinq parties qui s'enchaînent librement —, cette "Ballade" présente déjà toutes les caractéristiques de l'écriture pianistique fauréenne : souplesse rythmique, refus des grands écarts dans la ligne de basse, modulations surprenantes, harmonies parfois évanescentes... Qui pourrait imaginer, à l'écoute de cette pièce, que le compositeur de prédilection de Fauré était alors Wagner ?

Les trois *Romances sans paroles* et la *Mazurka* furent probablement écrites avant 1883 (signalons que, chez Fauré, les numéros d'opus ne sont pas toujours indicatifs de la chronologie de composition, mais correspondent aux dates d'édition). Les Romances sans paroles dénotent bien sûr l'influence de

Mendelssohn, mais tout autant du Schumann des *Klavierstücke*; de même que la Mazurka en si bémol majeur — unique dans le catalogue de Fauré — est un discret hommage à Chopin.

Les quatre *Valses-Caprices,* dont la composition s'échelonne de 1883 à 1894 sont probablement de ces œuvres qui firent à Fauré la fâcheuse réputation de musicien de salon — "Massenet pour femmes du monde" — qui le poursuivra injustement toute sa vie. Pièces brillantes en effet, d'un charme un peu fade, à l'exception de la dernière, d'une écriture beaucoup plus complexe (mais n'est-elle pas contemporaine de l'admirable *Sixième Nocturne ?)*

Jean-Philippe Collard interprète ces diverses pièces avec la fluidité et la délicatesse requises, se défiant — à l'instar du compositeur — de tout lyrisme excessif.

Regrettons cependant que l'accord approximatif du piano confère à cet enregistrement un charme désuet quelque peu superflu...

••• **L.V. BEETHOVEN** (1770-1827)
Sonates N°s 1-3 pour piano et violon
Martha Argerich, Gidon Kremer
Deutsche Grammophon 415 138-1-GH. (cassette et CD disponibles)

Ces trois sonates op. 12 n°s 1-3 furent composées en 1797-98 et publiées en 1798-99 (Edition Artaria, Vienne). Beethoven les dédia à son maître Antonio Salieri (qui fut en outre, ne l'oublions pas, le maître estimé du dernier fils de Mozart, aussi bien que de Schubert et de... Liszt). L'écriture de ces premières sonates est déjà très personnelle, les digressions tonales sont manifestement beethovéniennes — quoi qu'en pensât un critique de l'époque : "amas de choses apprises, savantes et rien de naturel, pas de chant".

Chaque sonate comporte trois mouvements (sans menuet, ni scherzo). Les premiers mouvements de ces sonates varient extrêmement les dynamiques, en particulier *L'Allegro vivace* de la **Sonate n° 2**, l'une des pièces les plus fantasques que Beethoven ait écrites. *L'Allegro con spirito* initial de la **Sonate n° 3**, écrit dans la tonalité héroïque de mi bémol majeur, requiert une vaillance pianistique qui ne répugnait pas au virtuose qu'était alors le jeune Beethoven. Les mouvements lents n'ont peut-être pas la profondeur qu'ils auront plus tard — ils sont en effet très ornementés, parfois étrangement maniérés, tel l'*Andante più tosto Allegretto* de la Sonate n° 2. Les rondos conclusifs sont, en revanche, d'une robustesse réjouissante — singulièrement le finale de la Sonate n° 3.

Le violoniste **Gidon Kremer** interprète ces sonates avec une grande intelligence musicale et — dans les mouvements rapides — l'alacrité la plus communicative. Quant à **Martha Argerich**, elle est ici égale à elle-même — admirable de rigueur, mais aussi d'énergie et de beauté sonore, qui font peut-être d'elle la plus grande pianiste de notre temps. Un enregistrement tout à fait remarquable.

• **Les grandes pages de Bach que vous aimez.**
Coffret de trois disques **CBS M3 42089**

La firme **CBS** nous propose un coffret d'œuvres célèbres de **J.-S. Bach,** compilation des meilleurs enregistrements de son catalogue. Les interprètes "maison" ne sont pas des moins grands :

Helmuth Rilling dirige ici le *Chœur d'introduction* de **l'Oratorio de Noël,** le *chœur d'introduction* et le Choral *"O Haupt voll Blut..."* de la **Passion selon St Matthieu** et le *Chœur final* de la **Passion selon St Jean. Pablo Casals** dirige, lui, trois extraits de la **Suite n° 2 en si mineur,** l'Aria de la **Suite n° 3 en ré,** ainsi que le **Concerto brandebourgeois n° 3** en sol.

Isaac Stern et Leonard Bernstein interprètent le **Concerto pour violon et orchestre** en la mineur, tandis qu'**Henryk Szeryng** joue la *chaconne* de la **Partita n° 2** en ré mineur, et **Rudolf Serkin,** le **Concerto italien.**

Glenn Gould — pianiste que caractérise une constante perfection du rendu polyphonique, mais aussi un mélange paradoxal d'extrême rigueur et de maniérisme — interprète les **Inventions** BWV 782 et 797, la **Suite française n° 2** en ut mineur, les deux premiers *Préludes et fugues* du **Clavier bien tempéré** et avec **Vladimir Golschmann** le **Concerto pour piano et orchestre en fa mineur. John Williams,** à la guitare, joue la *Gavotte* de la **Suite en mi,** et **E. Power Biggs,** à l'orgue, la **Passacaille et fugue en ut mineur, "La petite fugue" en sol mineur** ainsi que l'inévitable Toccata et fugue en ré mineur. Enfin, John Williams à la guitare et Peter Hurford à l'orgue se réunissent pour interpréter un arrangement curieusement hollywoodien du *Choral du Veilleur.*

Voilà un coffret qui, même si les interprétations ne sont pas toujours celles que nous pourrions souhaiter — mais c'est la loi du genre —, rendra les plus grands services aux enseignants, car il présente sous un volume peu encombrant un panorama relativement complet de la production du Cantor de Leipzig.

Francis COUSTE

• **G. BIZET** (1838-1875) : *Carmen* suite
M. de FALLA (1876-1946) : *danses*
F.M. TORROBA (1891-1982) : *sonatina*
Disque **Philips 412 609-1** (Existe en cassette en compact disc)

La famille **Romero,** quatre guitaristes et un percussionniste, nous offre d'habiles et amusants dérangements d'extraits de "Carmen" de Bizet, de "La Vie Brève", du "Tricorne" et des "Chansons espagnoles" de Manuel de Falla. Par un juste retour des choses la guitare maintes fois inspiratrices de pages symphoniques se réapproprie les œuvres qu'elle a suscitées. Mais le meilleur de cet enregistrement est la "Sonatina Trianera" (hommage à Triana) de Federico Moreno Torroba (1891-1982) dédiée à Celin Romero.

Un beau disque pour les guitarophiles.

• **Fête de la transfiguration du seigneur**
par le Chœur des **Moines de Chevetogne**, dir. *Maxime Gimenez*
Disque **Zephyr Z 25**

Dans l'Eglise Orthodoxe, la Transfiguration honorée comme la Pâque de l'été revêt une importance particulière. Cette fête est l'occasion pour ce disque de nous faire découvrir un aspect prenant et beau de la musique d'église de nos frères d'Orient, l'équivalent polyphonique de notre chant grégorien. Les moines bénédictins de Chevetogne (Belgique) ont pour vocation de promouvoir en Occident une meilleure connaissance des Eglises Orthodoxes d'Orient. en ce qui concerne le chant ils réussissent pleinement. Ce disque vous séduira par la somptuosité et la ductilité de ces mâles voix! En particulier la partie de basse la plus grave y est d'une présence, d'une rondeur, d'une efficacité impressionnante.

Un disque à recommander à tous les chefs de chœur... que nous sommes!

• **Perlinpinpinfolc** — *Als curios. Musique de Gascogne*
Disque **Revolum** (32 Carriéra Pages 31200 Toulouse)

Voila un sympathique groupe folklorique "Perlinpinpin Folc" (!) qui consacre ce disque au poète local du début de ce siècle : *Paul Froment*. Les poésies que nos cinq musiciens mettent en musique sont entrecoupées d'airs traditionnels. Réjouissons-nous ainsi du voisinage du nouveau et de l'ancien, de la création et de la tradition. Applaudissons à cette renaissance de la musique folklorique en ce qu'elle n'appartient pas seulement à un passé nostalgique qui fut le présent de nos grands-parents ou arrières grands-parents, mais également à notre histoire contemporaine et régionale en marche.

• **Vent d'Ouest** — *Le chant d'un monde*
Musique de **Jean Yves Bosseur,** textes de **Kenneth White**
ARION ARN 34776

Voici un disque irritant et attachant tout à la fois. Irritant par la juxtaposition hétéroclite de 48 minuscules séquences d'une à deux minutes de musique chacune d'esthétiques, de conceptions et d'horizons fort différents qui aboutit quoiqu'on dise à un invraisemblable patch-work. Mais attachant par ce qu'il témoigne d'un puissant et bel amour pour la Bretagne. En utilisant comme thématique générale "Le Voyage", le compositeur J.Y. Bosseur, le poète Kenneth White et le plasticien Tom Philips, s'entourent de toutes les richesses de toutes les diversités classiques, folkloriques, contemporaines, professionnelles, amateurs, vocales, instrumentales de la région de Saint Brieuc pour exalter et magnifier les bords reculés de l'extrême occident.

Pour ma part je suis sensible à ce que sur les onze ensembles ou participants isolés dans ce beau projet musical et poétique, quatre ensembles soient constitués par les élèves des **écoles** et des **C.E.S.** de **Saint-Brieuc**. Il y a là, sinon un exemple à suivre ou un modèle à imiter, du moins matière à réflexion pour nous tous qui avons mission d'éduquer et pour outil la Musique... une et indivisible.

J.J. PREVOST

••• **Guy ROPARTZ**
Symphonie n° 3 pour Soli, Chœurs et Orchestre
EMI... La Voix de son Maître... 2703481

Vous ne pouviez ignorer l'existence de Guy Ropartz, ce Breton "retiré" que Jean Maillard défendit ici même avec tant d'insistance; vous n'aurez plus le droit désormais de méconnaître sa troisième Symphonie. Cette publication nous comble. Je veux y voir le début d'une Série consacrée à l'œuvre orchestrale d'un musicien qui nous a trop manqué. Il est d'impardonnables oublis!
La vraie musique française de 1880 à 1940 ne se limite pas aux seuls Ravel, Debussy, Fauré, Roussel, et autres "Groupe des six" épars. Albéric Magnard (4e Symphonie — **EMI**), Emmanuel Chabrier ("l'Etoile" — **EMI**, "le Roi malgré Lui" — **Erato**) nous avaient ébloui, cette 3e Symphonie de Ropartz également.

Michel Plasson à la tête de son **Orchestre du Capitole de Toulouse, Françoise Pollet** (Soprano), **Nathalie Stutzmann** (Alto), **Thierry Dran** (Ténor), **Frédéric Vassar** (Basse), et le chœur **Orféon Donostiarra** de San-Sebastian signent là une exécution superbe, rigoureuse, d'une puissance étale, captivante. Ropartz appartenait sans doute à l'Ecole franckiste mais sa musique ne doit rien à personne. Il faut absolument faire valoir son originalité. Bien des accords, bien des thèmes, en particulier l'intégralité du scherzo, résonnent encore longtemps à nos oreilles après la fin du concert. Si le texte chanté souligne l'antagonisme apparent entre la nature paisible et la détresse humaine *"(...) Soleil tu resplendis... Mais ta lumière est impuissante à percer la nuit de nos cœurs (...) nos yeux sont las de regarder le ciel, dans l'attente vaine et le vain espoir qu'un Dieu se montre enfin."*, la symphonie, elle, magnifique, agit à la façon d'une contemplation infinie avec des touches souvent pastorales, quelquefois rustiques, sereines ou passionnées. Ce n'est pas une fresque monumentale, pas un Drame, mais une appropriation exclusivement musicale, large, du texte initial.
Puisse cet enregistrement exemplaire longtemps désiré convaincre la France de la multiplicité de Sa Musique. Pouvons-nous enfin après si belle réussite croire en une résurrection prochaine de l'Oeuvre de Charles Koechlin et de Raymond Loucheur ?

Hervé MUSSON

CD RECAPITULATIF

Pour répondre à vos demandes, et faire face aux équipements "Laser" de plus en plus nombreux, voici un rappel des meilleurs **CD** reçus depuis un an :

- **L'Eventail de Jeanne, les Mariés de la tour Eiffel;** *Geoffrey Simon* .... CHANDOS
- **Rachmaninov : concertos** 3 et 4; *Kocsis - de Waart* .... PHILIPS
- **Scarlatti :** Stabat Mater; **Gesualdo :** Ave Dulcissima Maria; *Gardiner* .... ERATO
- **Stravinsky :** The rake's progress; *Chailly* .... DECCA
- **Wagner : le Ring;** *Böhm* .... PHILIPS
- **Ravel : concertos** en Sol, en ré; *el Bacha - Soustrot* .... FORLANE
- **Bruckner : Motets;** *Schäfer* .. CHIRSTOPHORUS (Schott)
- **Ravel : la Valse, Ma Mère l'Oye** etc.; *Jordan* .... ERATO
- **Bach : les six Brandebourgeois;** *I Musici* ...... PHILIPS
- **Monteverdi : Orfeo;** *Corboz* .... ERATO
- **Liszt :** Les Préludes, Danse Macabre; *Clidat - Casadesus* .... FORLANE
- **Chopin :** Scherzos; *Arrau* .... PHILIPS
- **Roussel :** Résurrection, Rapsodie Flamande, 1ère Symphonie; *Segerstam* .... CYBELIA
- **Schubert : Sonate D.959** en La, 3 **Klavierstücke D.946;** *Dalberto* .... ERATO
- **Schubert : Rosamunde;** *Ameling - Masur* .... PHILIPS
- **Strauss : 16 lieder** (dont les quatre derniers); *Schwarzkopf* .... EMI
- **Berwald :** les deux quintettes .... ACCORD
- **Brahms :** Un Requiem allemand; **Bruckner :** Te Deum; *Karajan* .... D.G.

Cahiers Pédagogiques

Un numéro spécial des **Cahiers Pédagogiques** est prévu sur l'Education Musicale. L'objectif de ce dossier est de ne pas en rester aux seuls regrets, récriminations et intentions... mais de se situer résolument au niveau des expériences pédagogiques vécues et de donner des éléments de réponse à la question : hors des clichés, des images toutes faites, qu'est ce qui se fait effectivement sur le terrain en éducation musicale ?

Il ne s'agit pas d'innover pour faire nouveau et être à tout prix à l'avant-garde; mais la réalité peut imposer la nécessité d'innovations pédagogiques. Entendons par réalité : l'existence de moyens nouveaux exigeant de nouvelles approches : technologies nouvelles, situations nouvelles dues aux mutations de notre société, réalités culturelles, sociales, économiques exigeant des réponses adaptées.

Un groupe de professeurs d'E.M. travaille sur ce projet. Vous pouvez apporter votre contribution à ce dossier.

CONTACT :

Daniel BEAUME
New Powrcelles, 13100 Gardanne.

Informations diverses

• **Atelier de Musique Contemporaine** (Stage gratuit)

Création d'une œuvre a capella de Edith Canat de Chizy. Responsable : Stéphane Caillat.

Cet atelier est destiné à des choristes de bon niveau mais n'ayant pas nécessairement d'expérience de la musique contemporaine. Il se fera en collaboration avec l'Ensemble Vocal Stéphane Caillat.

Il se terminera par l'exécution publique de l'œuvre à l'Eglise Saint Louis en l'Ile.

Calendrier : 18 mars - 8-22-29 avril - 6-13-20-27 mai de 20 h à 21 h 30 plus répétitions générales le 8 juin avant le concert.

Conservatoire du XIVe arrondissement. Auditorium Darius Milhaud, 28, rue Mouton Duvernet, 75014 Paris.

• **ADIAM 91** - Les voix d'enfants.

En collaboration avec le Centre Polyphonique et Chorales de Paris, 2 stages dans le cadre des 4e rencontres de chœurs d'enfants les samedi et dimanche de 14 à 18 h : 19-20 avril, 26 et 27 avril.

Au cours de ces deux week-ends, **Didier Bouture** et **Yves Attenont** feront travailler des enfants n'ayant pas de formation musicale. Participation aux frais : 300 F. Lieu : Centre Musical Marius Constant, 91 Juvisy.

Renseignements : ADIAM 91 - 105, Place des Miroirs, 91000 Evry.

• **"Les Noces de Figaro"**

En raison de son grand succès, le film d'opéra **"Les Noces de Figaro"** restera à l'affiche du cinéma :

LE VENDOME-OPERA
32, Avenue de l'Opéra
75002 PARIS

encore quelques semaines. (séances à 13 h 25 - 16 h 55 - 20 h 25 Film 15 minutes après). Tarifs préférentiels (25 francs au lieu de 35) aux groupes scolaires, associations, comités d'entreprises, etc..., toute la semaine y compris les Samedi et Dimanche.

• **Atelier de Musique de Ville d'Avray.** Direction : Jean Louis Petit.

Week-end Liszt 15, 16 et 17 mars de 15 h à 22 h au Château. Colloque animé par Pierre Vidal avec Jacques Chailley et Jean Gergely.

Renseignements : AMVA - 10, rue de Marnes - 92410 Ville d'Avray.

• **I.S.M.E.**

La Section française de l'I.S.M.E. vous informe que le XVIIe Congrès International de l'I.S.M.E., ayant pour thème *"De nouvelles perspectives dans la musique - Des tâches nouvelles pour l'Education musicale"*, aura lieu à Innsbruck (Autriche) du 6 au 12 juillet 1986.

Nous attirons particulièrement votre attention sur la proximité du pays choisi par le Comité International de l'ISME, qui permet à de nombreux pédagogues français intéressés par le thème d'assister à cette importante rencontre internationale.

Pour tous **renseignements et inscriptions,** s'adresser à : Maryse Filinger, "Congrès ISME", Agence Transatour 34, rue de Lisbonne, 75008 Paris.

• **Association Animation Culturelle Domaine de Chantilly**

L'Association pour l'Animation Culturelle du Domaine de Chantilly, placé sous le haut patronage de l'Institut de France et en collaboration avec le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, organise diverses manifestations en 1986 : Concerts de musique classique, Expositions de peinture, Spectacles de théâtre, Ateliers d'architecture et ateliers consacrés à l'art des jardins.

"Les Samedis Musicaux du Jeu de Paume" avec le concours des jeunes Interprètes du Cycle de Perfectionnement du C.N.S.M.

Les concerts ont lieu au Jeu de Paume dans l'enceinte du parc du Chteau, face aux grandes Ecuries. Construit par Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, entre 1756 et 1758, ce monument échappa aux destructions de la Révolution car il avait été transformé en guinguette. La salle du Jeu de Paume est demeurée intacte, seule a disparu sa riche décoration sculptée.

Renseignements pratiques : ACDC - B.P. 30 - 60500 Chantilly.

Réservation par téléphone : Jeu de Paume 16.44.58.29.90 ou Office du Tourisme 16.44.57.08.58.

• **NICE 1986**

Centre International de Formation Musicale — (CIFM)

L'Académie Internationale d'été s'intitule maintenant CIFM. Son directeur artistique Alain Marion, flûtiste compte sur un grand nombre de participants aux stages du 7 au 22 juillet et 24 juillet au 8 août 1986. Des concerts d'étudiants seront organisés pendant les sessions.

Le stage informatique sur le "geste instrumental à l'ordinateur" qui ne demande aucune formation préalable en électro-acoustique mais des connaissances musicales et instrumentales de préférence, s'adresse aux professeurs de musique, instituteurs animateurs, et à toute personne désirant apprendre de nouveaux instruments numériques et leurs applications pédagogiques. Ce stage aura lieu du 7 au 22 juillet sous la direction de G. Kurtag et J. Haury.

Renseignements. Programme complet et inscription : Secrétariat du CIFM - Conservatoire National de Région de Nice, 24 bd de Cimiez - 06000 Nice.

• **Centre Georges Pompidou** (Grande Galerie jusqu'au 5 mai)

Exposition Vienne 1880-1938. L'exposition bénéficie du concours exceptionnel des grandes institutions culturelles autrichiennes comme les Musées du Belvédère et de l'Albertina.

Dans le Forum, jusqu'au 19 mai sera reconstitué un **Café viennois.**

Le public pourra consulter un grand nombre d'ouvrages disponibles en français, les livres d'art en anglais, allemand italien, assister à des débats, des lectures — mises en espace ainsi "qu'aux Soirées viennoises" du jeudi!

- **MUSICORA**

Les Editions Van de Velde, en collaboration avec "La Lettre du Musicien", proposent une table ronde sur le thème : *"Du bon ou du mauvais usage de la Musique Ancienne"*. Ce débat aura lieu le 8 mars au Grand Palais de 15 à 17 h dans l'auditorium.

- **BOURGES**

Le XVIe Festival International des Musiques Expérimentales se déroulera du 4 au 15 juin. Le concours aura lieu pendant le festival du 2 au 8 juin. Une exposition *"Instruments au présent"* sera pour la seconde année consécutive consacrée à la lutherie contemporaine ou sera présenté le nouveau modèle du Gmebogosse 4M, commercialisé dès septembre.

Renseignements : GMEB - Place André Malraux, 18000 Bourges.

- **CARPENTRAS**

Création du Concours International de Chant Offenbach. Les éliminatoires se dérouleront dans le cadre du Festival du 26 au 30 juillet 1986. Le concours est ouvert aux artistes lyriques de toutes nationalités sans limite d'âge. Il portera cette année sur "La Belle Hélène" de J. Offenbach, avec une épreuve chantée et une parlée.

Renseignements : Concours International de Chant. 79, rue Jouffroy, 75017 Paris.

- **Festival SON, IMAGE, VIDEO**

Il se tiendra au CNIT Paris La Défense du dimanche 16 au dimanche 23 mars 1986.

— Exposition Audio et Vidéo, programme artistique et animations avec Radio-France, France Culture, France Musique et Inter.

— Une rue des Ecoles donnera la possibilité de s'informer sur les métiers et les carrières de la communication audiovisuelle.

- **TOULOUSE**

Le Conservatoire de Région invite J.P. Wallez pour 3 "super" classes de violon durant l'année 1986.

J.P. Wallez enseignera violon et musique de chambre à l'Académie Maurice Ravel de St Jean de Luz du 1er au 21 septembre. Il sera à Albi du 21 juillet au 3 août.

- **VERRIERES LE BUISSON**

Comité National André Malraux créé à l'occasion du Xe anniversaire de sa mort.

A partir du 14 juin, nombreux débats, colloques, manifestations qui visent à mettre en relief la démarche humaine et intellectuelle de l'Ecrivain.

Concert prévu le 14 juin par la "Batterie Fanfare de la Garde Républicaine".

- **Espace Austerlitz-Paris**

10e Salon de l'objet de collection du 10 au 13 avril 1986.
1000 m^2 de collection amusantes ou insolites.
24, quai d'Austerlitz - 75013 Paris.

36[es] RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINÉES A LA JEUNESSE

5. VIII. — 27. VIII. 1986

CONDITIONS DE PARTICIPATION

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiant, audelà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement. Montant des droits : Droits d'inscription : DM 45,—. Droits de participation : DM 320,—. Billets pour le Festival à DM 14,— (places à visibilité limitée), DM 30,—, DM 35,—, DM 57,—, DM 65,—, DM 69,50. Le paiement des droits de participation correspond aux activités et prestations suivantes : assistance aux cercles d'études et ateliers, logement en dortoirs, petit déjeuner et repas de midi, la publication des Rencontres (programmes et "contacts"), ainsi qu'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres. Ne seront admis que les participants actifs. L'admission dans l'un des cercles de travail ou ateliers proposés n'est possible que pour la durée entière des Rencontres et elle implique la participation aux manifestations et aux représentations publiques selon les décisions des directeurs des cercles d'études. Le logement est prévu dans des salles de classe, à raison de 12 lits environ par dortoir. Le petit déjeuner et le repas de midi sont pris en commun au centre des Rencontres. La cantine du Centre propose dîner, boissons et pâtisseries à des prix modérés. Il ne sera pas possible de s'installer au centre des Rencontres avant la date d'ouverture, ni d'y rester après la clôture.

FRANZ LISZT (1811-1886) ET SON EPOQUE

A l'occasion du 100[e] anniversaire de la mort de Liszt, les 36[es] Rencontres de la Jeunesse tenteront une approche de l'œuvre aux aspects si variés du compositeur et de son époque : l'universalité de Liszt, sa vie d'artiste polyvalente "entre" les salons et l'église, l'aristocratie et le socialisme chrétien, le monde grégorien et les tendances modernes seront les thèmes étudiés, dans le cadre des nombreux cours, ateliers et séminaires offerts aux participants. Manifestations prévues : **Orchestre symphonique** — A l'étude : Liszt, "Hamlet", poème symphonique, Béla Bartók, Quatre pièces d'orchestre op. 12; Hector Berlioz, "Symphonie fantastique" op. 14 — **Orchestre symphonique, chœur "Concert spirituel"** — Seront étudiés : Zoltán Kodaly, "Psalmus Hungaricus" (Psaume LV) pour ténor solo, chœur et orchestre, op. 13; Franz Liszt : Messe hongroise du couronnement pour quatre voix solistes, chœur mixte et orchestre. — Des répétitions par tessitures seront assurées par des professeurs compétents, pendant les cours d'orchestre. — **Théâtre musical expérimental "Projet Franz Liszt"** se donne pour but de monter un "collage" scénique et musical sur la vie et l'époque de Liszt. Il se compose de 3 parties : I) "La jeunesse de Liszt" (avec son unique opéra : "Don Sancho ou le Château d'amour" — II) "Liszt compositeur et maître de chapelle à la cour de Weimar" — III) "Les dernières années" (L'abbé Liszt à Rome et à Bayreuth, avec des œuvres de la fin de sa vie). — Les participants au "Projet" (chanteurs solistes, acteurs, instrumentistes et choristes) sont invités à un travail d'équipe sans spécialisation exclusive. **Chœur** (Direction : Peter Hartmann) — Seront étudiés les chœurs du "Psalmus hungaricus" (Psaume LV) de Zoltán Kodály et de la Messe hongroise du couronnement de Franz Liszt, ainsi que les chœurs de "Don Sancho ou le Château d'amour" de Franz Liszt. — Ce cours est basé sur une collaboration étroite entre le chant et le piano. Seront étudiés : des lieder de Liszt, ses adaptations de lieder de Schubert, ainsi que des mélodies romantiques. — **Piano-Interprétation** — Seront étudiés les œuvres pour piano de Liszt avec ses adaptations d'œuvres pour piano de Mozart, Bach, Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Wagner et ses fantaisies inspirées par des opéras de Mozart, Meyerbeer, Verdi, Aubert, Donizetti, Bellini et Rossini. De plus il y aura la possibilité d'étudier des œuvres de Bartók. — **Atelier de musique de chambre pour cordes** — Musique pour cordes, pour cordes et piano, pour cordes et instruments à vent. Le répertoire comprend des œuvres classiques, romantiques et modernes (dont des œuvres de Liszt, Wagner et Schubert (octuor); Ravel, Schönberg (sextuor) Chostakowitch, Copland (nonet). De plus, on étudiera et analysera les six suites pour violon solo de Bach. — **Musique de chambre pour instruments à vent** "Les instruments à vent et le romantisme" — Seront étudiés des œuvres de Schubert, Brahms, Liszt et Schönberg; de plus des œuvres romantiques du duo à l'octuor. — **Atelier de composition** — Etude de Variations et de thèmes extraits d'œuvres vocales, de morceaux pour cordes ou pour instruments à vent de Liszt. En outre, enseignement de notation musicale et cours particuliers de composition. — **Séminaire Liszt** — Ce séminaire traitera surtout de la vie et de l'œuvre de Liszt, de la place qu'il occupa à son époque, de l'historique de son influence. Thèmes prévues :

- Liszt et la musique à Thèma
- Liszt et la musique religieuse (surtout les chœurs)
- Liszt et Bach (son approche des œuvres pour orgue)
- Liszt et la musique hongroise
- Liszt, pionnier de la musique nouvelle (Berlioz, Bartók, Ravel, Schönberg)
- Place de la musique de Liszt aux 19[e] et 20[e] siècles
- L'œuvre pour piano et les lieder de Liszt; vie, environnement et univers intellectuel de Liszt
- Les rapports de Liszt avec Wagner; son rôle à Bayreuth
- Caractère et influence des salons musicaux
- Génie et virtuosité.

Conditions de participation au séminaire bonnes connaissances de la langue allemande; une certaine culture musicale est souhaitable. — **La Tournée en Haute Franconie** concerne uniquement les ensembles participant aux Rencontres Internationales de la Jeunesse du Festival de Bayreuth — **Possibilité d'assister aux représentations du Festival :** "Tristan et Isolde", "Tannhäuser", "Les Maître-Chanteurs", "L'Anneau du Nibelung".

Demander le formulaire d'inscription et le bulletin de commande pour les billets du Festival à la **Direction des Rencontres Internationales de la Jeunesse du Festival de Bayreuth D 8580 Bayreuth, Boîte Postale 2603.**

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 45.42.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______

Profession ______ Adresse complète ______

______ Code postal ______

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	185 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	205 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1986 (l'exemplaire)	50 F (dont 6 F de port)

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______ Signature ______

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard - 75014 Paris
Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE
Analyses musicales disponibles :

			Francs
J.S. BACH	1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320	40
	5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303	40
	Cantate no 4	no 316	20
	Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320	40
	Petit Prélude en Do M.	nos 319/320	40
	Passacaille en Ut m.	nos 319/320	40
	Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320	40
L. V. BEETHOVEN	Coriolan (Ouverture)		20
	Quatuor à cordes no 17 op. 33	no 311	20
	La Symphonie Pastorale	no 295	20
M.A. CHARPENTIER	Te Deum	no 299	20
F. CHOPIN	Polonaise en La M. opus 40 no 1	no 297	20
	Polonaise no 5 "L'Héroïque"	no 295	20
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	Mandoline	no 308	20
M. DE FALLA	Nuits dans les Jardins d'Espagne	no 315	20
G.F. HAENDEL	Le Messie (extrait)	no 303	20
HAYDN	Symphonie no 102	no 304	20
M. LANDOWSKI	Symphonie Jean de la Peur	no 305	20
F. MENDELSSOHN	Symphonie no 4 en La M.	no 307	20
S. PROKOFIEV	Lieutenant Kijé	no 302	20
	IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	no 308	20
M. RAVEL	Sonatine pour piano	no 301	20
G. ROSSINI	L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	no 314	20
Fr. SCHUBERT	Quatuor à Cordes en Ré M.	no 306	20
R. SCHUMANN	Scènes d'enfants op. 15	no 317	20
R. WAGNER	Siegfried Idyll	no 296	20
	Egalement disponible les Fascicules		
Fr. SCHUBERT	Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite)	no 292	30
M. FALLA	7 chansons populaires		
O. MESSIAEN	Les oiseaux exotiques		
W. MOZART	Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes	no 302	35
G. VERDI	Extrait de "Otello"		
A. JOLIVET	Second concerto pour trompette et orchestre		
J.S. BACH	Cantate no 106 : Actus Tragicus	no 312	40
F. POULENC	Sonate pour flûte et piano		
Ch. PENDERECKI	Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima		
PURCELL	Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello)	no 322	44
FRANCK	Sonate piano et violon : 1er et IVe mouvements		
SATIE	Parade (Ed. Salabert)		

Chaque commande doit être accompagné de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 6,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS.